DICTIONNAIRE

PRATIQUE ET HISTORIQUE

DE LA

MUSIQUE

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

par

J. COMBARIEU

Avec de nombreux textes musicaux.

TOME I. — *Des origines à la fin du XVIe siècle.* In-8° (14c×23c), 650 pages (4e édition), broché ou relié demi-chagrin.

TOME II. — *Du XVIIe siècle à la mort de Beethoven.* In-8° (14c×23c), 702 pages (3e édition), broché ou relié demi-chagrin.

TOME III. — *De la mort de Beethoven au début du XXe siècle.* In-8° (14c×23c), 670 pages (2e édition) broché ou relié demi-chagrin.

DICTIONNAIRE

PRATIQUE ET HISTORIQUE

DE LA

MUSIQUE

par

MICHEL BRENET

---

510 Citations musicales. — 140 Figures.

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

1926

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright 1926 by Max Leclerc and C°,
proprietors of Librairie Armand Colin.

AVERTISSEMENT

« *Bien que le but et le plan d'un* Dictionnaire *ne comportent en général ni doute ni variantes, il nous sera permis d'exposer brièvement les raisons longuement méditées qui nous ont fait entreprendre ce travail et les motifs pour lesquels nous osons espérer pour lui un bon accueil.*

« *Par « langue musicale » nous entendons la réunion des termes du langage usuel qui ressortent de près ou de loin à la* théorie, *à la* pratique *et à l'*histoire *de l'art musical, à l'exclusion des noms propres de personnes, d'ouvrages ou de lieux. Nous ne présentons pas au public une Encyclopédie....* »

Ici s'arrête, interrompu par la mort, l'exposé commencé par cette femme de bien que fut Mlle Marie BOBILLIER, — en littérature Michel BRENET, — traçant le plan et présentant la réalisation de son œuvre. Mais nous pouvons dire, à l'examen du manuscrit de cet important *Dictionnaire*, ce qu'elle n'a pas achevé.

Depuis les temps lointains où des ouvrages similaires quant au titre furent compilés par un Séb. de Brossard ou un J.-J. Rousseau, l'art musical s'est agrandi, la science musicologique s'est créée, et, cependant, nombre de publications d'ordre pratique se réfèrent encore à des sources inexactes et vieillies! Aussi, le vrai, le seul moyen de faire profiter le public attentif du travail de plusieurs générations de spécialistes, c'est à coup sûr la présentation, article par article, des *termes de la langue musicale*, expliqués d'une manière claire, précise, *exacte*, et accompagnés de tous les développements utiles, qu'il n'est pas toujours donné de pouvoir aller chercher dans des revues de spécialisation ou des éditions savantes : tel est le but de ce *Dictionnaire pratique et historique de la Musique.*

Les travaux antérieurs de l'auteur sont un garant de la sûreté de sa documentation et de la conscience de sa mise en œuvre. Quelques articles, surtout dans le dernier tiers de l'ouvrage, n'ont pu être terminés par Michel Brenet : nous avons ici demandé de réaliser la pensée de l'auteur et de mettre son manuscrit au point à M. A. Gastoué, professeur à la *Schola*, rédacteur en chef de la *Tribune de Saint-Gervais* et membre du comité de la *Société Française de Musicologie.* Collègue et confident de Michel Brenet, il a rédigé, grâce aux documents laissés par celle-ci, les quelques passages inachevés, et nous sommes assurés que c'est avec un soin pieux et le respect scrupuleux de la pensée et des intentions de l'auteur que cette mise au point a été faite. (Ces articles, ou les paragraphes seuls qui ont été l'objet de ce travail sont désignés par un astérisque placé au début.)

Ainsi présenté, nous ne doutons point que le *Dictionnaire pratique et historique de la Musique* de Michel BRENET ne rencontre partout la sympathie et la faveur non seulement des musiciens proprement dits, mais de toutes les personnes, de plus en plus nombreuses, qu'intéressent et captivent les « science et art » de musique.

LES ÉDITEURS.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

abr.	abrégé.
abrév.	abréviation.
adj.	adjectif, adjectivement.
adv.	adverbe.
all. ou allem.	allemand.
anc.	ancien.
angl.	anglais.
bibl.	bibliothèque.
Bibl. Nat.	Bibliothèque nationale.
c.	circa.
c.-à-d.	c'est-à-dire.
comp.	composé.
dim.	diminutif.
éd. ou édit.	édition, édité.
en dés.	en désuétude.
esp.	espagnol.
étym.	étymologie.
ex.	exemple.
f.	féminin.
fam.	familier.
fig.	figure.
fr.	français.
g.	genre.
ital.	italien.
instr.	instrument.
lat.	latin.
littér.	littéral, littéralement.
loc.	locution.
l. t.	livre tournois.
l. st.	livre sterling.
m.	masculin.
ms.	manuscrit.
mss.	manuscrits.
n.	nom.
n. f.	nom féminin.
n. m.	nom masculin.
n. n.	nom neutre.
néol.	néologisme.
part.	participe.
plur.	pluriel.
pop.	populaire.
prép.	préposition.
prés.	présent.
pron.	prononcer.
publ.	publié, publication.
qual.	qualificatif.
qqf.	quelquefois.
s.	siècle.
sc.	scène.
subst.	substantif, substantivement.
suiv.	suivant.
sup.	superlatif.
suppl.	supplément.
syn.	synonyme.
t.	terme.
trad.	traduction.
var.	variante.
v. intr.	verbe intransitif.
v. pr.	verbe pronominal.
v. tr.	verbe transitif.
voy.	voyez.
vx.	vieux.

DICTIONNAIRE

PRATIQUE ET HISTORIQUE

DE LA MUSIQUE

A

A. Première lettre de l'alphabet, figurant le premier degré de l'échelle dans la notation alphabétique. || Nom de la note *la* chez les peuples qui n'ont pas adopté les dénominations guidoniennes. || Lettre initiale du mot *Alto*, servant d'abréviation pour désigner la voix ou l'instrument de ce nom dans l'énumération des parties que comporte une pièce de musique : S. A. T. = soprano, alto (contralto) et ténor; V. A. B. = violon, alto et basse. (Voy. *Gamme* et *Notation alphabétique*.)

Abaissement, n. m. Diminution de la hauteur du son. || Descente de l'accord d'un instrument au-dessous du point normal. || Transposition d'un morceau à un ou plusieurs degrés au-dessous du ton primitif. || Fléchissement de la voix pendant l'exécution.

Abaisser, v. tr. Faire descendre le ton d'un morceau ou l'accord d'un instrument. || Faire céder par la pression les touches ou les pistons d'un instrument.

Abat-son, n. m., plur. abat-son. Assemblage de lamelles de bois ou de métal inclinées d'arrière en avant et placées transversalement dans les ouvertures d'un clocher pour rabattre vers le sol les vibrations du son des cloches.

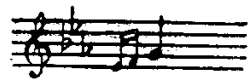
A battuta. Loc. ital. indiquant le retour à l'observation de la mesure battue, après un passage d'exécution libre.

Abat-vent, n. m. Synonyme d'abat-son.

Abat-voix, n. m. Petit auvent ou dais placé au-dessus de la chaire à prêcher, pour rabattre vers l'auditoire la voix de l'orateur.

Abbellimenti, n. m. plur. ital., littér. embellissements. Ornements mélodiques traditionnels ou improvisés que les chanteurs d'église italiens des XVIIe et XVIIIe s. avaient coutume d'ajouter à certains morceaux de musique religieuse, tels que le *Miserere* d'Allegri.

Aboiement, n. m. Cri du chien. Méhul l'a imité par une appogiature descendante, dans l'ouverture de *La Chasse du jeune Henri*, et Haydn, dans *Les Saisons*, par un « coulé » des trombones :



Abonnement musical, n. m. Convention à des prix et selon des délais d'échange déterminés, pour la location de morceaux de musique. C'est en 1765 que le peintre flamand Antoine de Peters, prenant pour associé un violoniste italien, J.-B. Miroglio le jeune, imagina d'ouvrir à Paris un Bureau d'A. musical, à l'instar des magasins littéraires qui fonctionnaient déjà pour la location des journaux et des livres. Son entreprise souleva une vive opposition de la part des éditeurs et marchands de musique portés tout d'abord à la regarder comme préjudiciable à la vente. Un procès lui fut intenté, qui se poursuivit pendant deux ans devant plusieurs juridictions et dans lequel d'habiles plaideurs entraînèrent comme « intervenants » plus de trois cents musiciens. L'arrêt

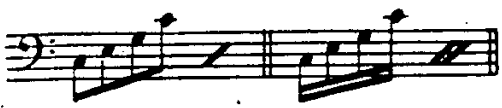
final donna gain de cause à Peters et Miroglio, et fit défense de les troubler dans le prêt et la location des exemplaires de musique qu'ils avaient achetés et payés. Leur initiative ne tarda point à susciter des imitateurs. Au sortir de la période révolutionnaire, en 1802, trois établissements du même genre existaient à Paris. L'usage de l'A.. musical est aujourd'hui universellement répandu et favorise le goût et l'exercice de la lecture chez les élèves et les amateurs, en même temps qu'il sert les intérêts de l'édition musicale, par la diffusion des publications.

Aboyer, v. intr. Se dit du chien qui crie et, par dérision, du mauvais chanteur, dont la voix procède par éclats de sonorité.

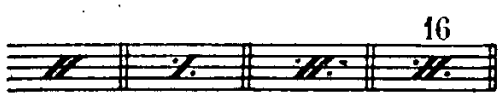
Abrégé, n. m. Mécanisme qui met en communication les claviers de l'orgue avec les soupapes des sommiers.

Abréviation, n. f. Signe ou formule exprimant en peu d'espace un ou plusieurs mots ou un élément du dessin musical. Les formules composées de lettres seront expliquées à leur ordre alphabétique. Les signes les plus usités concernent :

1° la *Répétition* d'un dessin de remplissage ou d'accompagnement, batterie, arpège, etc. On l'indique par une barre oblique simple, double ou triple, selon que le fragment à répéter se compose de croches, doubles croches, etc. :

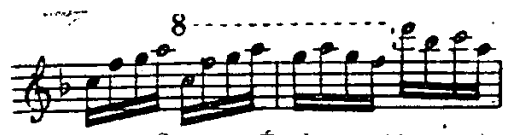


Si le même dessin doit se répéter pendant une ou plusieurs mesures entières, le signe peut n'être figuré qu'une fois par mesure ou une fois pour toutes, avec chiffre indicatif du nombre de mesures que doit occuper sa répétition; on y ajoute quelquefois deux points, dans une acception analogue à celle des points de reprise (voy. *Reprise*) :



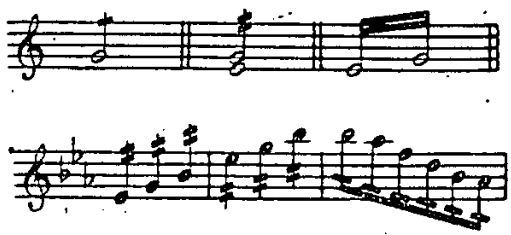
2° le *Redoublement* d'une partie à l'octave; on l'indique par le même procédé, avec ou sans addition de l'abréviation 8va (à l'octave), ou du mot *simili*;

3° le *Transport* d'un dessin à l'octave supérieure ou inférieure; il se prescrit par le chiffre 8va suivi d'une ligne de tirets, qui en prolonge l'effet jusqu'au point désigné par un petit trait vertical, avec ou sans le mot *loco* = « en son lieu » :



(Chopin, *Étude*, op. 10, n° 8.)

4° le *Tremolo*; on le marque par un ou plusieurs petits traits qui traversent la queue de la note à répéter et dont le nombre indique la valeur en croches, doubles croches, etc. :



Académie, n. f. **1.** Compagnie de personnes s'occupant de littérature, de science ou d'art. La renaissance des études gréco-latines, au XVIe s., fit surgir, principalement en Italie, de nombreux groupements de lettrés et d'érudits, désignés, en souvenir des jardins d'Académus, près d'Athènes, où se réunissaient les disciples de Platon, par le nom d'Académies, et distingués les uns des autres par des titres souvent singuliers : *A. dei Gelati, dei Eccitati, dei Immobili*, etc. Une place fut faite immédiatement à la musique par la plupart de ces sociétés, tant dans leurs doctes entretiens que dans les séances mêlées de concerts où se trouvaient conviés des auditeurs de choix. A Venise, en 1558, l'*A. della Fama* s'illustrait par le concours de Zarlino et d'Andrea Gabrieli. Ce fut dans l'A. présidée à Florence par le comte Bardi que, sous le prétexte illusoire d'une rénovation de la tragédie antique, furent réalisés les premiers essais du « style représentatif », d'où allait naître l'opéra. Dès 1600, l'*A. dei Intrepidi*, à Ferrare, organisait des représentations avec musique. Pendant tout le XVIIe et le XVIIIe s., le monde littéraire et musical de l'Italie montra en faveur des A. une « violente passion ». Il n'était guère de ville, si petite fût-elle, qui ne possédât la sienne. Bologne, à elle seule, en comptait une trentaine, dont quatre exclusivement musicales; la plus célèbre et la plus durable fut celle des *Filarmonici*, fondée en 1675 et dont les statuts furent renouvelés en 1854; elle

exigeait de ses membres, à leur entrée, une épreuve de composition écrite, à laquelle se soumit Mozart, lors de son voyage de 1770 en Italie. La *Congrégation et A. de Sainte-Cécile*, à Rome, érigée en confrérie par le pape Grégoire XIII en 1583, réservée à la musique d'église, a presque seule survécu à la multitude des A. musicales italiennes. C'est dans un sens différent et plus conforme au type des sociétés littéraires, ou scientifiques, que se sont formées au XIXe s. quelques A. nouvelles. L'A. de l'Institut royal de musique de Florence, composée en majeure partie des professeurs de l'établissement dont elle dépend, a publié depuis 1863, par fascicules annuels, une série d'*Atti*, ou Mémoires. — En France, le poète Jean-Antoine de Baïf et le musicien Thibaut de Courville avaient fondé en 1570, à Paris, la première *A. de poésie et de musique*, où les auteurs de la Pléiade s'exerçaient à écrire des « vers mesurés à l'antique », que Claudin Le Jeune était l'un des plus assidus à mettre en musique et que venaient exécuter dans la maison de Baïf « les plus habiles musiciens du monde ». Malgré la protection de Charles IX, cette A. déclina et disparut rapidement. Elle fut réorganisée sous Henri III, grâce au zèle d'un magistrat lettré, Guy du Faur de Pibrac, et prit, du lieu de ses séances, qui se tenaient au Louvre, le titre d'*A. du Palais*. A ses concerts s'ajoutaient déjà des ballets, et l'on y préparait la représentation d'une pièce « en vers mesurés chantés à la façon des Grecs », qui eût précédé les essais florentins, lorsque la mort de Pibrac, en 1584, et les troubles qui marquèrent la fin du règne de Henri III vinrent arrêter le cours de ses travaux. Il s'écoula plus d'un siècle avant que l'on vît s'organiser et se multiplier en France, sous le titre d'*A. de musique*, des sociétés de concerts pour l'ordinaire composées de membres honoraires (souscripteurs) et de membres actifs ou associés (exécutants). Ainsi se formèrent les A. de Rouen, en 1662, Orléans (1670), Lyon (1713), Marseille (1716), Pau (1718), Carpentras (1719), Tours (1724), Nantes (1727), Dijon (1728), Clermont-Ferrand, Nancy, Strasbourg (1731), Lille (1733), Moulins (1736), qui subsistèrent presque toutes jusqu'aux approches de la Révolution, conformant leurs statuts à un modèle unique et leur répertoire à celui des théâtres et des concerts de Paris. Les A. littéraires ou scientifiques qui se reformèrent durant le XIXe s. abandonnèrent le champ des exécutions pratiques, tout en accueillant dans leurs séances et leurs recueils imprimés les travaux musicologiques, assez rares, de leurs membres. L'*A. des Beaux-Arts*, créée en 1803 comme quatrième classe de l'Institut de France, réserve six fauteuils (sur quarante) à des compositeurs de musique et décerne chaque année, après concours, le grand prix de composition musicale, dit *Prix de Rome*, dont le bénéficiaire est tenu de séjourner pendant trois ans, comme pensionnaire, à l'*A. de France à Rome*, dans les bâtiments de la Villa Médicis. — Plusieurs célèbres sociétés de musique ont porté à l'étranger le titre d'A. A Londres, l'*Academy of ancient music*, qui fonctionna de 1710 à 1792 et fut longtemps dirigée par Pepusch, s'acquit une grande renommée par l'excellence de ses exécutions. A Berlin, la *Singakademie*, fondée par Fasch vers le milieu du XVIIIe s. pour l'étude de la musique vocale, organisée définitivement en 1791 et qui subsiste encore de nos jours, a servi de modèle aux meilleures sociétés chorales allemandes. A Stockholm, une A. de musique donna pendant le XVIIIe s. des concerts réputés. || **2.** Quelques établissements d'enseignement s'intitulent A. Le plus notable est la *Royal Academy of music*, de Londres, important Conservatoire, fondé en 1822 et subventionné par l'État britannique. On peut citer, dans le même ordre, l'A. des Arts, de Berlin (*Akademie der Künste*). || **3.** Le théâtre de l'Opéra, de Paris, fut dénommé *A. royale de musique et de danse* par les lettres patentes de son établissement, signées de Louis XIV, en 1672, et conserva ou reprit à diverses époques ce titre, modifié selon les changements de régime. A son imitation, le même nom fut porté à Londres, de 1720 à 1728, par le théâtre d'opéra italien situé dans Haymarket (*Royal Academy of music*). || **4.** Au temps de Beethoven, on appelait, à Vienne, Académie un grand concert. La séance du 7 mai 1824, première audition de la *Neuvième Symphonie*, fut annoncée comme une « grande Académie ». (Voy. *Conservatoire, Société.*)

A cadenza. Loc. ital. indiquant l'exécution libre d'un passage en style de cadence, ou point d'orgue.

A cappella. Loc. ital. caractérisant le style de composition religieuse à plusieurs voix, sans accompagnement, qui était cultivé dans les anciennes chapelles. (Voy. *Chapelle, Polyphonie.*)

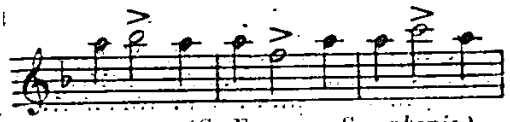
A capriccio. Loc. ital. donnant

latitude au virtuose de suivre sa fantaisie pour l'exécution d'un fragment.

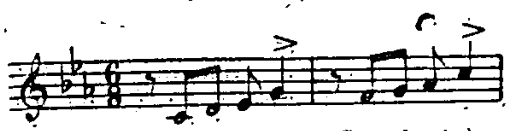
Accell. Abréviation pour *accellerando.*

Accellerando, part. prés. du v. tr. ital. *accellerare*, = en accélérant, en pressant le mouvement.

Accent, n. m. **1.** En grammaire, élévation ou abaissement de la voix sur certaines syllabes. Les A. aigu, grave, circonflexe et anticirconflexe figurés dans la prosodie grecque et latine donnèrent au moyen âge naissance à la *notation neumatique* (voy. ce mot). ‖ **2.** En musique, intensité donnée aux sons essentiels d'une phrase ou d'un fragment, pour en souligner l'importance tonale, rythmique ou expressive. Sauf dans la musique de danse ou de marche, l'A. n'a pas de place fixe dans la mesure; il n'est aucunement lié au retour symétrique du temps fort; au contraire, il souligne souvent l'effet d'un contretemps :

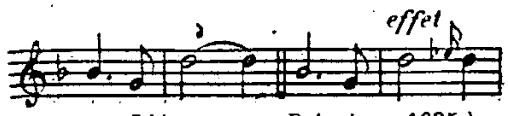


(C. FRANCK, *Symphonie.*)



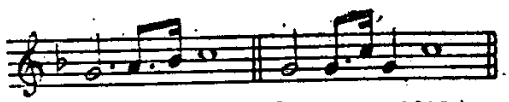
(SAINT-SAENS, *3e Symphonie.*)

Dans la musique ancienne, le lieu de son emploi était entièrement laissé au goût et au savoir de l'interprète : on ne l'exprimait pas dans la notation. C'est de l'extension prise peu à peu par la culture de la musique dans un monde d'amateurs plus nombreux et moins instruits qu'est né le besoin de guider l'exécutant d'une manière plus étroite et plus précise. Les éditions modernes font un usage fréquent de l'abrév. *sf* (*sforzando*), du *crochet*, du *soufflet* et du signe de *liaison* (voy. ces mots), pour désigner les principales notes à accentuer. Le petit trait en forme de l'accent aigu grammatical, qui s'emploie, posé verticalement au-dessus de la note, n'y conserve pas le caractère d'un accent, mais désigne un son *détaché* ou *piqué* (voy. ces mots). ‖ **3.** Dans l'ancien art du chant français, l'accent était un agrément analogue à la *plainte*, appartenant au genre de l'*appogiature* et consistant en une légère inflexion de la voix sur le degré supérieur, avec retour au son principal. On le notait par une virgule retournée :



(L'AFFILARD, *Principes*, 1635.)

A la même époque, M. Praetorius, en Allemagne, ne classait sous le nom d'*Accenti* pas moins de 46 formules de notes de passage, destinées à faire ressortir l'importance d'un mouvement mélodique. Exemple, dans le cas du mouvement ascendant *sol-ut* :



(PRAETORIUS, *Syntagma*, 1618.)

‖ **4.** On traduit communément par A. ou accents cantoraux le mot hébreu *tâmin*, par lequel sont désignés les signes de ponctuation et ceux qui représentent les formules mélodiques mêlées aux passages récités, dans le chant de la Synagogue.

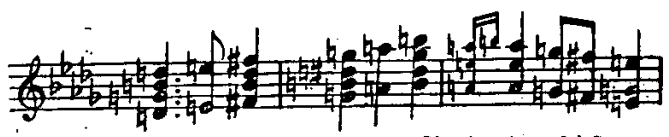
Accentuation, n. f. Manière de placer les accents dans l'exécution musicale. Une bonne A. est une partie essentielle de l'art de phraser. (Voy. *Phrasé.*)

Accentuer, v. tr. Faire sentir les accents. Mettre en relief les sons essentiels.

Acciacatura, n. f. ital. formé du v. *acciacare* =, écraser, aplatir. Nom d'un ornement en usage chez les clavecinistes et organistes du XVIIIe s., qui le combinaient souvent avec l'arpège. Il consistait à faire précéder la note accentuée, dans un passage mélodique, ou la note centrale ou terminale, dans un accord arpégé, d'une petite note de courte durée, ou appogiature brève, placée un demi-ton au-dessous. L'A. se figurait soit par une petite note barrée, soit par une épaisse barre transversale, oblique, coupant l'accord au lieu de son introduction. Elle est ainsi notée dans les anciennes éditions de Bach. (Voy. *Appogiature.*)

Accident, n. m. Signe d'altération par lequel un son de la gamme naturelle se trouve élevé ou abaissé d'un ou de deux demi-tons chromatiques. Le dièse ♯ et le double dièse 𝄪 marquent l'élévation, le bémol ♭ et le double bémol 𝄫, l'abaissement. Le retour au son naturel après un son diésé ou bémolisé se marque par un bécarre ♮ ou un double bécarre 𝄮 et par un bécarre avec un dièse ♮♯, s'il s'agit du passage du double dièse au dièse, un bécarre et un bémol ♮♭ dans le cas où l'on passe du double bémol

au bémol. Les A. employés à titre d'*altération constitutive* s'inscrivent une fois pour toutes en tête de la portée de début, entre la clef et le signe de mesure; ils forment l'*armure* de la clef et demeurent valables pendant toute la durée du morceau, à moins qu'ils ne se trouvent modifiés par une nouvelle armure. Les A. rendus nécessaires par l'introduction d'intervalles étrangers au ton du morceau, ou par des modulations passagères, se placent devant la note qu'ils affectent et se répètent de mesure en mesure jusqu'à ce qu'ils soient annulés par un A. contraire. L'usage des changements de clef pour la transposition dispensait les anciens maîtres de faire un emploi fréquent des A. Ceux que comportaient chez eux les formules de cadences ou le heurt des intervalles restaient souvent sous-entendus, et leur fixation dans les rééditions modernes offre parfois de délicats problèmes à résoudre. Au XVIIe s., la pratique du chant accompagné fit graduellement réduire et abandonner l'usage des changements de clef et obligea les compositeurs à écrire constamment la note réelle, en recourant aux A. La musique moderne, modulante et chromatique, en fait un emploi de plus en plus large et qui modifie profondément l'aspect comparatif des anciennes et nouvelles notations. Il arrive fréquemment qu'une modulation passagère dans un ton éloigné entraîne la nécessité de placer un A. devant chacune des notes inscrites sur la portée. Dans l'ex. ci-joint, le ton du morceau, *si* ♭ mineur, comporte cinq bémols à l'armure de la clef et le passage modulant en *mi* mineur s'écrit à l'aide de bécarres et de dièses accidentels :



(ALBENIZ, *Iberia*, 4e cahier.)

Quelques auteurs croient devoir en outre se servir d'A. dits « de précaution », mis entre parenthèses ou au-dessus de la portée, afin de rappeler à l'exécutant que la note sur laquelle on attire ainsi son attention a été précédemment munie d'un A. dont l'effet doit subsister. (Voy. *Altération, Armure, Transposition.*)

Accidentel, adj. 2 g. Qui se produit par accident : un dièse, un bémol, qui ne sont pas exigés par la tonalité du morceau, mais s'y introduisent passagèrement.

Acclamation, n. f. Courte prière chantée, tirant son origine des coutumes civiles de l'Antiquité et qui s'introduisit dans les églises chrétiennes dès les premiers siècles. Elle consistait en une brève formule de vœu ou de louange, ordinairement répétée trois fois. La plus célèbre est l'A. sur les mots : « Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat », qui se trouve jointe à des textes divers dans un grand nombre de mss. liturgiques du moyen âge.

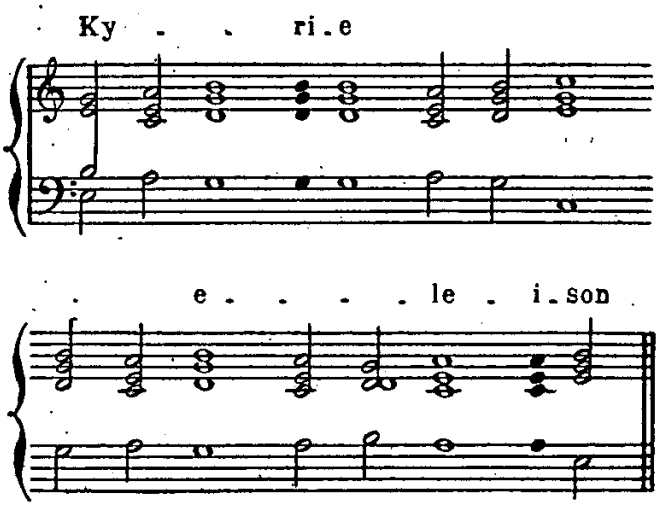
Accolade, n. f. Trait vertical en forme d'arc brisé en son milieu, réunissant les portées qui contiennent les parties simultanées d'un morceau de musique.

Accompagnateur, — *trice*, n. m. et f. Celui, celle qui exécute la partie d'accompagnement d'un morceau de chant ou d'un solo instrumental.

Accompagnement, n. m. Partie d'une composition qui est subordonnée à une ou plusieurs parties principales, vocales ou instrumentales, dont elle forme le soutien harmonique. Le mélange des voix et des instruments, tel que l'opéraient les musiciens du moyen âge, n'était pas un A., mais une distribution occasionnelle des parties entre les agents sonores dont on disposait au moment de l'exécution. Les traces les plus anciennes de l'A. s'aperçoivent dans le chant profane à voix seule, où l'on s'accoutumait à se servir d'un luth ou d'un autre instrument portatif pour donner à la voix un point d'appui. Dès la première moitié du XVIe s., les « chanteurs au luth » étaient nombreux en Italie, et Aron les distinguait des « chanteurs au livre », qui interprétaient les œuvres polyphoniques. Vers la fin du même siècle, l'épinette, la *lira da braccio*, la guitare partageaient avec le luth le rôle d'instruments d'A., et l'habitude se répandait d'imprimer en France les *Airs de cour*, en Angleterre les *Ayres*, tantôt à quatre parties vocales et tantôt à voix seule avec réduction des autres voix en tablature (voy. ce mot). Lorsque s'accomplit, tant à l'église qu'à la chambre et au théâtre, l'avènement du style monodique, on adopta la figuration de la partie d'A. sur une seule portée de basse, chiffrée ou non, dite *basse continue* ou *continuo*, que l'accompagnateur développait, selon des formules convenues, sur l'instrument qui lui était familier. (Voy. *Basse.*) On imprimait des méthodes spéciales pour enseigner l'application de ces procédés qui consistaient en successions très

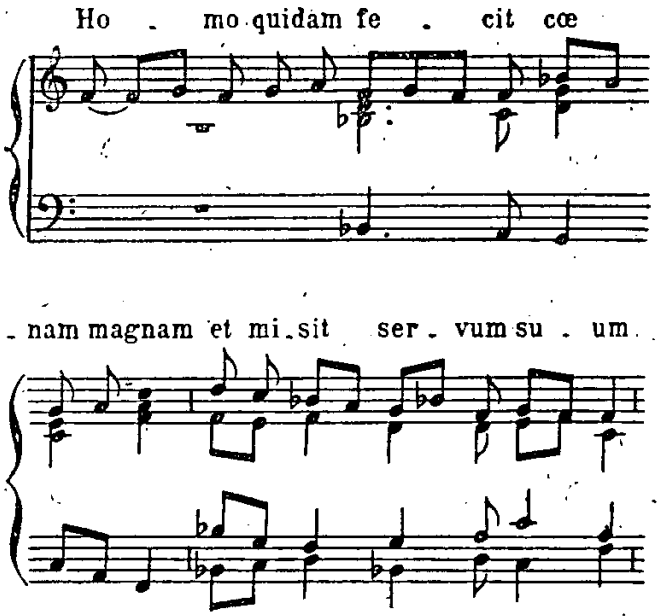
simples d'accords plaqués, brisés ou arpégés, et en formules de cadences. Les ouvrages en ce genre de Fleury (1669) et Bartolomi (1669), pour le théorbe, de Delair (1690), pour le théorbe ou le clavecin, de Saint-Lambert (1707) et Dandrieu (1719), pour le clavecin, précédèrent la *Dissertation* où Rameau (1732) se flattait de rendre habiles accompagnateurs ceux mêmes qui ne savaient pas lire la musique. Il n'était point d'amateur qui n'y prétendît, et d'ailleurs, au dire de l'Allemand Nemeitz (1727), les Français savaient accompagner « d'une façon charmante », se montrant à la fois agiles à exécuter « d'une main prompte » et discrets dans les dessins dont ils ornaient la basse sans y mettre « rien de superflu ». Quoique l'art de développer l'A. sur une basse soit toujours enseigné dans les Conservatoires à titre de complément de la théorie élémentaire de l'harmonie, il n'a d'application aujourd'hui que dans les œuvres de l'ancien répertoire, car, depuis l'époque classique, les maîtres rédigent toujours entièrement toutes les parties de leurs œuvres. Les A. de piano des mélodies modernes, depuis Schubert et Schumann jusqu'à Fauré et Debussy, Hugo Wolf ou Moussorgsky, sont de la qualité musicale la plus rare et souvent d'une réelle difficulté d'exécution. On y trouve réunies dans une acception nouvelle les caractéristiques de l'A. proprement dit, soutien harmonique du chant, et de l'A. *obligé*, qui consistait, au XVIIIe s., dans l'association à la partie vocale d'une ou plusieurs parties instrumentales concertantes, dialoguant avec elle au-dessus de la basse. Les cantates de Bach, les oratorios et les opéras de Hændel et des maîtres italiens offrent en abondance des exemples d'A. obligés. || Vers la fin du même siècle, on vit paraître, dans les publications destinées à la clientèle des amateurs, des sonates et airs variés pour le clavecin avec A. de violon ou autre instrument *ad libitum*. Ce seul titre disait assez que la partie facultative ne faisait que doubler partiellement le clavecin. Cet usage dura peu et fut abandonné par les musiciens mêmes qui s'y étaient d'abord pliés et parmi lesquels on avait compté Schubert, Dussek, Steibelt et Mozart. || Le nom de *leçons d'A.* que l'on donne aujourd'hui à des leçons de musique d'ensemble est impropre, puisque l'on n'y comprend plus que l'exécution d'œuvres concertantes : c'est un souvenir, détourné de son sens véritable, du temps où l'on écrivait les sonates pour violon et basse et où l'A. était le développement de cette basse.

Accompagnement du plain-chant. L'oreille moderne est tellement accoutumée à l'harmonie qu'elle a peine à goûter une exécution entièrement homophone. Elle semble appeler un A. pour le chant liturgique, dont la modalité se refuse à l'harmonie. Les orgues installées au moyen âge dans les églises n'y servaient pas à l'A., mais à l'exécution de préludes, postludes et versets alternant avec le chœur. Lorsque, dans le XVIIe s., la nécessité se fit plus vivement sentir de guider la maladresse des chantres par les sons d'un instrument, on recourut au serpent ou au basson, qui doublaient les voix à l'unisson. C'est de l'invention de l'harmonium, vers le milieu du XIXe s., que datent la vulgarisation et la tyrannie de l'A. du plain-chant. Dans le grand nombre de méthodes qui se sont répandues, les unes consistaient en banales et perpétuelles successions d'accords consonants, enchaînés mécaniquement et suivant la mélodie note pour note :



(NIEDERMEYER ET D'ORTIGUE, *Traité de l'A. du Plain-Chant.*)

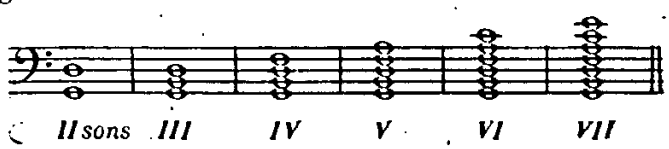
D'autres, par des emprunts faits aux procédés de l'art contrepointique, s'éloignaient à la fois du but premier de l'A. et de la structure modale du plain-chant. La restauration du chant grégorien a renouvelé ces études et fait naître un style nouveau où sont avant tout respectées la modalité et la souplesse rythmique des mélodies :



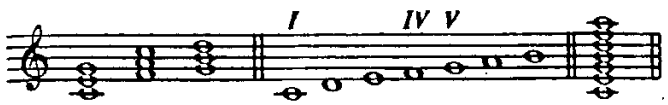
(Em. Brune, *Méth. élém. de l'A. du Plain-Chant.*)

Accompagner, v. tr. Exécuter l'accompagnement.

Accord, n. m. **1.** Réunion coordonnée de plusieurs sons entendus simultanément. La constitution des A., leur enchaînement, la place qu'ils occupent et le rôle qu'ils remplissent dans le discours musical constituent l'*Harmonie* (voy. ce mot). Examinés isolément, ils se classent d'après le nombre des sons différents dont ils se composent. L'Antiquité ne pratiquait pas d'accords, mais seulement des *intervalles* de deux sons, redoublés ou non. Le moyen âge et la Renaissance firent usage des A. de trois, puis de quatre sons. L'art classique, du XVIIe au XIXe s., se rendit maître des accords de cinq sons. L'époque contemporaine, depuis 1850 environ, poussa ses conquêtes jusqu'à l'accord de sept sons, dans lequel s'associent les 7 degrés de la gamme diatonique. Cette progression se résume en un tableau :

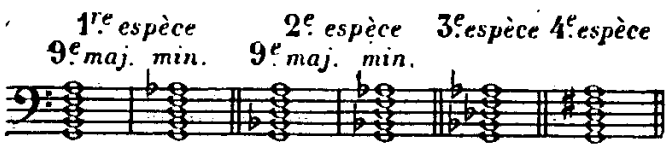


Les A. existent à l'état fondamental et à l'état de renversement. Tout A. à l'état fondamental se compose d'une série ininterrompue de tierces superposées, dont le son le plus grave est appelé fondamental; l'A. à l'état de renversement est celui dans lequel l'ordre des intervalles a été interverti, et le son fondamental transporté à une situation autre que la plus grave. La division des A. en *A. consonants* et *dissonants* a varié d'époque en époque le concept même de la *dissonance* (voy. ce mot). Le traité de déchant en langue vulgaire, du XIIIe s., qu'a publié Coussemaker, faisait du mot A. le synonyme de consonance. Au XVIe s., on nommait triade harmonique, *trias harmonica*, l'A. parfait majeur, A. par excellence, regardé comme le seul absolument consonant, puisqu'il n'est formé que d'intervalles consonants (tonique ou fondamentale, tierce majeure et quinte juste) et parce que la nature elle-même le fournit dans les premiers harmoniques (voy. *Sons harmoniques*). Il apparaît à l'état pur sur le 1er, le 4e et le 5e degrés de la gamme diatonique, laquelle se trouve contenue tout entière dans les notes qui forment ses trois répétitions et, de nos jours, l'A. de 7 sons :



Tout le système de Rameau est édifié sur ce fait. Avec l'A. parfait majeur, les théoriciens classiques admettent comme consonants l'A. parfait mineur (tonique, tierce mineure et quinte juste) et celui de quinte diminuée (tonique, tierce mineure et quinte diminuée). Mais dès ce temps les opinions divergent quant aux dénominations des A., et aux degrés sur lesquels il est licite d'employer tel ou tel d'entre eux. La terminologie de Rameau : *A. de petite et grande sixte, de fausse quinte*, etc., ne tarde pas à être abandonnée; Fétis essaye d'appeler *A. de quinte mineure* l'A. de quinte diminuée. La généralité des auteurs adopte cependant les noms d'*A. de sixte*, pour le premier renversement de l'A. de trois sons, dans lequel la tierce du son fondamental est transportée à la basse, d'*A. de quarte et sixte*, pour le 2e renversement où la quinte se trouve portée à la basse, et d'*A. de quarte augmentée et sixte*, pour le même état de l'A. de quinte diminuée. Les mêmes théoriciens qualifient *dissonants* tous les A. de 4 sons et au delà, et distinguent l'*harmonie*

dissonante naturelle, où les A. peuvent être employés sans préparation, de l'*harmonie dissonante artificielle*, qui exige une préparation. Ils rangent dans la première catégorie les A. de 7e de dominante (A. de 4 sons formé de l'A. parfait auquel on ajoute la 7e mineure), de 7e de sensible (A. de 9e de dominante privé de sa fondamentale), appelé dans le mode mineur A. de 7e diminuée, et l'A. de 9e de dominante (A. de 7e de dominante, auquel on ajoute une 9e majeure ou mineure). A une époque plus rapprochée de nous, dont le traité de Gevaert (1907) résume les nouvelles vues, on admet quatre espèces d'A. de 9e, avec deux variantes pour les 1re et 2e espèces, selon que la 9e est majeure ou mineure :



Les règles anciennes quant au choix des A. selon les degrés de la gamme et à l'obligation de les préparer et de les résoudre ne contraignent plus la hardiesse des compositeurs contemporains, chez lesquels s'élargit à l'infini l'horizon des sonorités. En dressant un tableau de 303 combinaisons de trois à sept sons réalisables dans le seul mode diatonique majeur et sans emploi d'intervalles altérés, A. Vinée (1909) a voulu démontrer l'impossibilité de dénommer individuellement tous les accords susceptibles de se produire, et il a proposé un classement basé sur le nombre des dissonances avec les titres d'*A. bidissonants*, etc. || Indépendamment de leur constitution, on nomme ou on a nommé *A. arpégés* ou *brisés* ceux dont les intervalles sont entendus successivement (voy. *Arpège*); *A. homophones* ceux qui, étant composés des mêmes sons, prennent dans le tissu harmonique des acceptions différentes; *A. mixtes* ceux qui, dans la modulation, appartiennent à la fois au ton que l'on quitte et à celui où l'on va; *A. par emprunt* (Rameau) ou *par substitution* (Fétis) ceux qui changent de nature par le changement d'un de leurs intervalles; *A. par prolongation* ceux qui se forment par une augmentation de durée d'une ou plusieurs notes appelées à faire partie de l'A. qui les suit; *A. plaqués* ceux dont tous les sons sont attaqués simultanément; *A. transitifs* ou *de passage* ceux qui servent de liaison entre deux tonalités. || **2.** Point où doivent être réglés les tuyaux ou les cordes d'un instrument pour rendre le son voulu dans toute sa pureté. A l'orgue, l'*A. des jeux bouchés* se fait par le déplacement du tampon ou de la calotte qui couvre leurs tuyaux; l'*A. des jeux à anches*, par le déplacement de la rasette; l'*A. des jeux à bouche*, par la perce d'une fenêtre à hauteur convenable dans la longueur du tuyau, que l'on ferme plus ou moins par le moyen d'une lame d'étain ou de bois, selon que les tuyaux sont de métal ou de bois, etc. Au piano et dans tous les instruments à cordes, l'A. se fait en augmentant ou relâchant la tension des cordes, par le moyen des chevilles. Le point de départ de l'A. pour tous les instruments est le *la* de 870 vibrations simples, dit *la* du diapason normal. Les accordeurs de pianos et d'orgues partent de ce son pour établir la *partition*, ou succession alternée de quintes et d'octaves servant par leur enchaînement à fixer tous les sons intermédiaires. A l'orgue, on établit habituellement la partition sur le *prestant*, auquel on se reporte pour l'A. des autres jeux.

Accordable, adj. 2 g. Se dit d'un instrument susceptible d'être accordé.

Accordage, n. m. Opération de l'accord d'un instrument à sons fixes.

Accordéon, n. m. Instrument populaire à vent et à clavier, inventé à Vienne en 1829 par Damien, développé en France par Buffet en 1837. Il se compose d'un *soufflet* muni sur l'une de ses faces d'un *clavier de soupapes*, actionné par la main droite, qui partage en même temps avec la main gauche, placée sous l'autre face, le mouvement de compression et d'extension du soufflet. A chaque soupape correspond une petite lame métallique que le passage de l'air fait vibrer comme une anche libre. Selon l'importance de l'A., qui n'est souvent qu'un jouet ou un article de bazar, le nombre des soupapes varie de 5 à 40. Deux autres, placées en dessous, réalisent à volonté un effet de bourdon. Utilisé surtout en Allemagne et en Italie, dans les bals villageois et les divertissements populaires, l'A. n'est apte à aucun service artistique.

Accorder, v. tr. et v. pr. Mettre un instrument d'accord. Dans l'orchestre, s'assurer soi-même, avant l'exécution, que l'accord de l'instrument dont on va jouer est conforme à celui des autres.

Accordeur, n. m. Celui qui accorde un instrument, et, plus particu-

lièrement, un orgue ou un piano.

Accordoir, n. m. Outil conique à son extrémité servant à évaser l'orifice des tuyaux d'orgue.

Accouplement, n. m. Mécanisme placé dans l'orgue, qui réunit à volonté sur un même clavier l'abrégé (voy. ce mot) des jeux répartis sur plusieurs claviers. L'*A. collectif* permet de réunir d'un seul coup tous les A. partiels. L'emploi judicieux des A. est un des talents du bon organiste.

Accoupler, v. tr. Action de réunir deux ou plusieurs claviers pour les faire parler ensemble. On l'indique par *Cop.*, abrév. de *Copula* (voy. ce mot).

Acoumètre, n. m. Instrument propre à mesurer la capacité auditive d'un sujet, soit en lui faisant entendre un son fixe à une distance variable, soit, inversement, un son variable à une distance fixe. Cette seconde méthode est à la fois la plus sûre et la plus simple. L'A. enregistreur du Dr Marage se compose d'un ballon rempli d'air, qui communique tout ensemble avec un résonnateur et avec un manomètre extra-sensible, gradué en millimètres d'eau. L'intensité du son varie selon le degré de pression de la main de l'expérimentateur sur le ballon, et ses variations se révèlent au cadran du manomètre. L'instrument permet aux auristes d'observer le fonctionnement de l'organe de l'ouïe.

Acoumétrie, n. f. Mesure de la capacité auditive.

Acousticien, n. m. Physicien qui s'occupe de l'étude du son.

Acoustique, n. f. **1.** Partie de la physique qui concerne les phénomènes sonores. Le nom d'A. (étym. ἀκούειν, entendre) a été donné à cette science par le physicien français Joseph Sauveur (1653-1716), l'un de ses créateurs. L'Antiquité et le moyen âge n'avaient eu d'autre instrument d'expérience que le monocorde utilisé par Pythagore pour étudier les lois du partage de la corde vibrante et des rapports des intervalles. Au milieu du XVIe s., Zarlino, revisant les mêmes calculs, en tira le principe d'une nouvelle théorie de la gamme. Son contemporain, l'Espagnol Salinas, se livra à des études analogues. Galilée et Newton y touchèrent en passant. Kircher et Mersenne, au XVIIe s., furent conduits sur la voie de l'expérimentation pratique par l'observation des instruments de musique, dont la facture progressait selon les besoins de l'art, par des méthodes empiriques. Avec Sauveur commença la spécialisation d'une lignée de physiciens dans le domaine de l'A. Sur ses pas, D. Bernouilli s'engagea dans l'étude des sons harmoniques, Euler, dans celle des vibrations. Biot attacha son nom aux premières expériences décisives sur la propagation du son. Chladni, dont le traité d'A. fit sensation en 1809, démontra entre autres, par les plaques dont il était l'inventeur, l'existence des lignes nodales. Prony, puis Delezenne s'attachèrent au calcul des intervalles et aux logarithmes acoustiques. Cagniard-Latour imagina la *Sirène* qui porte son nom et qui permit de dénombrer exactement le nombre des vibrations. Lissajous fit servir à la même étude les moyens optiques. Félix Savart († 1841) s'occupa d'A. physiologique et des applications des découvertes scientifiques à la construction des instruments. C'est en 1863 que parut le célèbre traité de Helmholtz, embrassant tout l'ensemble des recherches physiques et physiologiques qui concernent le son, et dans lequel il proposa des théories nouvelles de l'audition, du timbre et des sons résultants. En Angleterre, le manuel de Tyndall, *Sound*, parut en 1867. A l'époque contemporaine, les travaux de Cornu, Mercadier, Gandillot, en France, Ellis, en Angleterre, Preyer, Abraham, Hornbostel, en Allemagne, ont porté principalement sur la théorie des gammes, ceux de Stumpf, sur l'A. physiologique, ceux de G. Sizes, sur la résonance et les sons harmoniques. L'invention du phonographe et des divers autres appareils enregistreurs, y compris ceux qui relèvent de la photographie, ont procuré à l'A. de précieux instruments de travail. S'il est vrai de dire que l'A. et la musique cheminent séparément et presque en s'ignorant l'une l'autre, les liens secrets qui les réunissent n'en sont pas moins indissolubles. En son état actuel, on peut diviser l'A. en trois directions distinctes : l'*A. physique* ou *mathématique*, qui étudie le son en soi et les lois de sa production, de sa constitution et de sa propagation; l'*A. physiologique*, qui envisage le son dans ses rapports avec les organes de la phonation et de l'audition; l'*A. appliquée*, qui s'occupe des relations de la science avec l'art, de la construction des instruments et de l'architecture des salles destinées aux exécutions musicales. (Voy. *Audition*, *Gamme*, *Photographie*, *Physiologie*, *Son*, *Sons harmoniques*, *Timbre*, *Vibration*.) || **2.** Adj. 2 g. Qui a rapport au son, à l'acoustique.

Acte, n. m. Division d'une pièce de théâtre. Les anciennes tragédies

lyriques françaises et la plupart des « grands opéras » comprenaient cinq A. Les opéras-ballets du XVIIIe s. étaient formés souvent d'A. indépendants les uns des autres, qui se prêtaient aux spectacles de *Fragments*, formés d'emprunts à des ouvrages différents. Un souvenir de cette coutume se retrouve dans les *spectacles coupés* qui composent aujourd'hui les représentations dites *de gala*. On appelle souvent *levers de rideau* les partitions en un A., qui abondent dans le répertoire de l'opéra-comique et par lesquels on commence certaines soirées. La coupe en trois A. paraît préférée par les auteurs modernes. Tous les drames musicaux de R. Wagner sont ainsi divisés, sauf *Rheingold*, qui se joue sans interruption.

Acte de cadence. Dans la composition harmonique, mouvement d'une partie, qui oblige les autres à conclure en une cadence, ou à l'éviter formellement. (Voy. *Cadence*.)

Action, n. f. Titre donné, pour éviter le mot *opéra*, à quelques ouvrages modernes de musique dramatique : *Fervaal*, de Vincent d'Indy (1897), *L'Étranger*, du même (1903).

Acuité, n. f. Qualité aiguë des sons les plus élevés de l'échelle. || Finesse de l'ouïe; faculté de percevoir les sons les plus faibles.

Acuta, n. f. L'un des jeux de fourniture de l'orgue. (Voy. *Fourniture*.)

Adagietto. Diminutif d'*adagio*, caractérisant un morceau de peu d'étendue, moins lent et moins sérieux que l'adagio.

Adagio, loc. ital., *ad agio* = à l'aise, employée pour indiquer l'allure d'un morceau et lui servant souvent de titre. En ce cas, l'Académie considère le mot comme n. m., et admet le pluriel en s. Les classiques ne sont pas tous d'accord quant au degré de vitesse que comporte l'exécution d'un A. Clementi, contre l'opinion générale, en fait le plus lent de tous les mouvements et le place dans cet ordre avant le *largo*. On ajoute souvent au mot A. un qualificatif qui en précise le sens occasionnel : *A. cantabile, A. sostenuto, appassionato, A. ma non troppo e molto cantabile* (Beethoven, *Sonate pathétique*, *Sonate*, op. 106, *12e Quatuor*, op. 127), etc. Bach emploie aussi le superlatif *adagissimo*, par ex. dans l'émouvant choral d'orgue *Jesu Leiden, Peine und Tod*.

Adaptation, n. f. Transport et arrangement d'une œuvre en vue d'un but autre que sa destination primitive. Ce procédé a été employé dès les commencements de l'art moderne pour la formation du répertoire des cantiques (voy. ce mot). Tosi (1723) s'élève contre l'A. de paroles religieuses latines à des airs d'opéra, pratiquée « comme s'il n'y avait aucune différence entre les styles ». Des protestations semblables ont été et sont encore renouvelées en pure perte. || On a récemment désigné sous le titre d'A. des essais de rénovation du mélodrame, consistant en récitation de poésie lyrique accompagnée de musique instrumentale. *La Fiancée du Timbalier*, de Victor Hugo, *La Mort de l'Aigle*, de Hérédia, avec musique pour piano, de F. Thomé et de A. Sauvrezis, appartiennent à ce genre, que cultivaient les humanistes, à l'époque de la Renaissance. Dans l'Académie fondée par Baïf, les poètes déclamaient leurs vers aux sons de la *lira*. Plusieurs distiques, tirés des *Héroïdes* d'Ovide et enveloppés d'un accompagnement anonyme en tablature de luth, ont été signalés dans un ms. de la fin du XVIe s.

Ad libitum, loc. adv. empruntée au lat., = à volonté. Elle marque, soit le caractère facultatif d'une partie vocale ou instrumentale, soit la liberté laissée à l'exécutant relativement au mouvement d'un point d'orgue ou d'une cadence.

A e v i a. Voyelles du mot *alleluia*, servant d'abréviation dans des livres anciens de chant liturgique.

Affaissement, n. m. État dans lequel tombent les tuyaux d'orgue d'un métal trop mince, qui se déforment par l'effet de leur propre poids.

Affettuoso, loc. ital., = affectueusement, servant à indiquer le genre d'expression que requiert un morceau.

Affinité, n. f. Parenté entre deux ou plusieurs sons, déterminée par la communauté d'un nombre plus ou moins élevé de sons harmoniques.

Agilité, n. f. Aptitude de la voix ou de la main aux mouvements légers et rapides, qui, développée par l'étude, procure une exécution aisée des ornements et des traits de virtuosité. Garcia, dans son *Traité de l'art du chant* (1856), a réuni sous le nom d'*agilità* tous les procédés de la « vocalisation ». Des exercices spéciaux d'A. ont été publiés pour tous les instruments. A cette destination se rattache, par exemple, le recueil d'études pour le piano, de Czerny, intitulé l'*Art de délier les doigts*.

Agitato, loc. ital., = agité, désignant le caractère d'un morceau. Mendelssohn a usé de ce terme avec prédilection.

Beethoven l'a inscrit en tête du presto final de la *Sonate*, op. 27, n° 1, de l'allegretto final du *11e Quatuor*, op. 95, etc.; Chopin, en tête de l'*Étude*, op. 25, n° 4, des *Préludes*, op. 28, nos 1, 8 et 22, etc.

Agnus Dei. Le cinquième des chants à texte invariable qui constituent la partie chantée par le chœur dans l'ordinaire de la messe, selon la liturgie romaine. Il y fut introduit, à l'imitation des rites de la messe grecque, par le pape Serge Ier, au VIIe s. Les reprises du texte et de la mélodie semblent avoir été d'abord aussi nombreuses que l'exigeait la durée de la cérémonie du baiser de paix; puis l'habitude s'établit de les borner à trois, dont la dernière se terminait par les mots « dona nobis pacem », et qui recevaient chacune une mélodie différente, de plus en plus ornée. Le répertoire du chant grégorien contient un grand nombre d'A., appartenant à des messes qui répondent chacune à une solennité particulière. Dès les débuts de l'art polyphonique, les compositeurs établirent le principe de l'unité de thème entre toutes les parties d'une messe, mais en donnant à chacune une signification spéciale. Pendant tout le XVIe s., les successeurs d'Ockeghem, jusqu'à Palestrina, conservèrent à l'A. de brèves dimensions, avec une variété de formes entre ses trois reprises, souvent obtenue par le traitement en duo de la seconde et une allure plus brillante de la troisième. Lorsque, à l'époque moderne, avec l'introduction de l'orchestre, le style dramatique eut fait irruption dans la musique des messes, l'A., tout en se prêtant peu, par son texte, aux longs développements, participa largement à l'extension des moyens d'effet. Dans la *Messe en si mineur*, de Bach, il se divise en deux morceaux fortement contrastés : un air de contralto, sur les paroles des deux premiers « Agnus », et un chœur en fugue serrée, qui supprime la moitié du texte, dans le troisième, pour se dérouler uniquement sur les mots « dona nobis pacem » et clore la partition par de riches formules vocalisées. Beethoven, dans la *Messe en ré*, a fait de l'A. et du « Dona nobis pacem » une splendide symphonie vocale et instrumentale qui déborde tous les cadres liturgiques, mais qui donne une saisissante intensité à l'expression du sentiment religieux.

Agogique, n. f. Néol. proposé (sous la forme all. *Agogik*) par H. Riemann (1884) pour désigner la doctrine du mouvement dans l'exécution musicale.

Agrégation, n. f. En physique, selon Littré, « assemblage de parties sans liaison ». En musique, chez les théoriciens modernes, accord dissonant qui échappe aux catégories fixées; chez les plus récents auteurs, synonyme d'*accord*.

Agrément, n. m. Nom donné par les chanteurs et instrumentistes français des XVIIe et XVIIIe s. à des formules d'ornementation mélodique qui s'ajoutaient à la note écrite et s'exprimaient par des signes spéciaux. L'usage judicieux des A. constituait la « propreté du chant français » et s'enseignait sous le titre de « goût du chant ». Dans le jeu du luth et du clavecin, les A. suppléaient au peu de durée des sons de la corde pincée. Chaque maître plaçait, modifiait et figurait les A. d'après ses vues personnelles, si bien qu'il est malaisé d'en fixer la signification exacte à une époque donnée. L'étude et la comparaison des tables explicatives placées en tête des ouvrages pratiques et didactiques de ce temps est indispensable aux musiciens qui veulent interpréter les œuvres anciennes dans leur véritable style. L'Affilard (1635) énumère douze variétés d'A., d'Anglebert (1689) et Couperin (1717), chacun vingt-sept. Les A. les plus fréquemment employés étaient l'*accent*, l'*arpègement*, les diverses formes de *cadences*, la *chute*, le *coulé*, le *pincé*, les variétés de *port de voix* et de *tremblement*. (Voy. ces mots et *Ornement*.)

Aigle, n. m. Lutrin ou pupitre de chœur, tirant son nom d'une figure d'aigle aux ailes déployées, qui ornait sa colonne et qui était l'attribut symbolique de saint Jean l'Évangéliste. « Chanter à l'aigle » se disait au XVIIe s. dans le même sens que chanter au lutrin.

Aigu, adj. 2 g. Se dit des sons élevés de l'échelle.

Air, n. m. **1.** Fluide invisible, élastique et compressible, qui est l'aliment de la respiration et le véhicule du son. Le courant d'air comprimé, engendré dans les tuyaux de l'orgue par le mouvement de chasse des soufflets, est appelé *vent*, de même que sont appelés *instruments à vent* ceux dans lesquels la colonne d'air est produite par le souffle humain. || **2.** Toute mélodie ou thème facilement reconnaissable : « un air populaire », « un air de danse ». Toute mélodie servant de timbre (voy. ce mot), désignée par le titre de l'ouvrage dont elle est tirée ou par les premiers mots de son texte et sur laquelle on dispose de nouveaux couplets. (Voy. *Chanson*.)

Toute mélodie ou fragment traité en variations : « les A. variés de Mozart », « les A. russes, pour le violon, de Lalo ». On disait au XVIIe s. « une musique bien aérée » dans le sens de : « une musique mélodique ». On dit aujourd'hui vulgairement d'un enfant doué de mémoire musicale, qu'il « retient bien les airs ». || **3.** Pièce à voix seule avec accompagnement, formant une œuvre isolée ou appartenant à une composition profane ou religieuse divisée en plusieurs parties. L'origine de l'A. se trouve dans le répertoire des « chanteurs au luth », qui se développa au XVIe s., parallèlement à celui du chant polyphonique, sous la double influence des poètes et des virtuoses, les premiers cherchant à mettre en relief les mérites de leur versification, et les seconds à briller individuellement. En France, l'A. ne fut d'abord qu'une transformation nominale de la chanson. Dès les premières années du XVIIe s., on en vit paraître des recueils, tantôt écrits à quatre parties, plus souvent à voix seule avec luth ou guitare. (Voy. *Accompagnement.*) Ils étaient signés de Guesdron, Ant. Boesset, Moulinié, Bataille et autres. On entremêlait ces airs aux pièces instrumentales dans les spectacles de ballets. On y distingua peu à peu plusieurs genres : *A. de cour, A. sérieux, A. à boire, A. spirituels.* A ce répertoire correspondait en Angleterre celui des *ayres*, inauguré par les recueils de Dowland (1597) et de Morley (1600), en Allemagne celui des *Arien*, représenté principalement par les livres de Henri Albert (1638 et suiv.), qui étaient composés d'emprunts étrangers. En avançant dans le XVIIe s., les maîtres de chant français, Lambert, La Barre, imaginèrent d'ajouter aux A. des seconds couplets en variations, appelés *doubles*, pour en raviver l'intérêt. Mais la forme véritable de l'A. s'agrandissait dans une autre direction, d'après le germe contenu dans les madrigaux italiens de Caccini, intitulés *Nuove Musiche* (1602), et dans les premiers essais d'opéra des musiciens florentins. L'A., tel que le présente déjà sous une forme achevée *Le Couronnement de Poppée*, de Monteverde (1642), est une scène dramatique dont la coupe musicale est, comme dans un drame lyrique moderne, entièrement subordonnée à l'expression des paroles. A la même époque se dessinent cependant d'autre part des formes dominées par les préoccupations exclusivement musicales et dont la plus importante, esquissée par Cavalli dans *Serse* (1654) et par Carissimi dans la cantate *Sospiri ch'uscite*, s'établit sous l'appellation d' « A. avec *da capo* », c'est-à-dire avec reprise « de la tête ». Son plan, schématisé en A-B-A, comportait un thème principal, exposé et orné dans une première partie dont la répétition textuelle servait de conclusion, après qu'une partie centrale, construite sur un thème secondaire et dans un ton relatif, était venue s'y opposer d'une façon plus ou moins contrastée. A l'exemple d'Al. Scarlatti, tous les compositeurs d'opéras italiens du XVIIIe s. adoptèrent cette forme, qui plaisait au public par sa facilité de compréhension, tandis que les chanteurs y exploitaient une mine de succès, par le droit qu'ils s'arrogeaient de varier à leur gré la reprise. Tosi (1723), tout en avouant que ces variations enlevaient aux paroles une partie de leur force, les approuvait et prononçait qu'un chanteur incapable d'embellir le *da capo* par des artifices favorables à sa voix ne mériterait pas le nom de « grand artiste ». L'opéra italien ne fut bientôt qu'une succession d'A. semblables, réunis par des récitatifs amorphes et dans lesquels on se contentait de modifier les détails : *A. cantabile*, mélodie coulante avec ornements improvisés; *A. di portamento*, avec longues notes tenues; *A. parlante, A. d'agilità, A. di mezzo carattere, A. concertata*, avec un instrument obligé, etc. Du théâtre, l'A. avec *da capo* débordait dans la cantate religieuse de Bach, dans l'oratorio de Hændel. Sa vogue n'était pas encore épuisée au temps de Gluck et de Mozart, mais on lui associait d'autres formes, appelées à le remplacer : l'*A. en rondeau*, où les multiples retours d'une partie initiale moins développée encadraient des épisodes renouvelés, sur le plan A-B-A-C-A, etc.; l'*A. strophique*, ou en couplets, réservé d'ordinaire à l'expression des sentiments tempérés, mais qu'un musicien de génie, comme Gluck, dans *Orphée* (1774), portait à l'émotion tragique; l'*A. continu*, d'un seul mouvement et de courtes dimensions, rapproché de l'*arioso*; l'*A.*, enfin, *en deux mouvements sans reprise*, qui fut, durant le XIXe s., le type du « grand air » d'opéra. Il n'est aucune de ces formes qui n'ait, à son heure et sous l'inspiration réfléchie d'un musicien créateur, suffit à contenir les éléments éternels de la beauté musicale, et dans laquelle, en effet, n'aient été coulés d'impérissables chefs-d'œuvre. Si tour à tour elles ont été abandonnées, c'est que, dans le langage des sons comme dans la parole écrite, l'expression des sen-

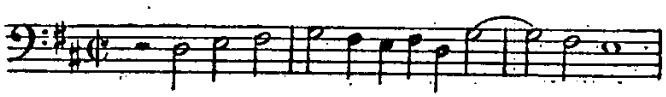
timents, qui est celle même de la vie, se renouvelle sans cesse. L'école contemporaine, en répudiant les dernières traces de l' « opéra-concert », poursuit dans l'irrégularité apparente du plan et dans la continuité de la déclamation mélodique, sans reprises ni répétitions de paroles, la fusion absolue de l'air et du récitatif. (Voy. *Arioso, Cantate, Déclamation, Opéra, Récitatif.*)

Ais. Nom all. du *la* dièse.

A la mi ré. Voy. *Solmisation.*

Aliquotes, n. f. pl. Parties en lesquelles se divise la corde vibrante pour produire les sons harmoniques.

Alla breve, loc. ital. désignant, dans l'ancienne musique, la mesure ayant la brève pour unité et renfermant, par conséquent, 2 semi-brèves ou 4 minimes, soit, en figures modernes, une carrée, ou deux rondes, ou quatre blanches. On la marque par le C barré :



(Bach, *Messe en si mineur.*)

Alla diritta, loc. ital. caractérisant le mouvement d'une partie mélodique qui progresse de degré en degré sans aucun saut.

Alla mente. Voy. *Chant sur le livre.*

Alla Palestrina, loc. ital. appliquée aux œuvres du style vocal polyphonique dans lequel Palestrina († 1594) a composé ses chefs-d'œuvre.

Allargando, part. prés. du v. tr. ital. *allargare* = élargir. Signifie : en élargissant, en ralentissant le mouvement.

Alla zoppa, loc. ital., = à la boiteuse, désignait anciennement une allure syncopée entre deux temps, sans syncope entre deux mesures.

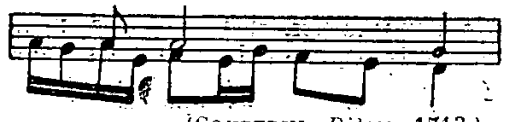
Allegretto, loc. ital., dimin. d'*allegro,* servant à indiquer un mouvement modérément gai et léger. Beethoven l'a employée souvent (*7e et 8e Symphonies, 11e Quatuor, Trio,* op. 70, n° 2, *Fantaisie,* op. 80, *Sonates,* op. 14, n° 1, op. 27, n° 1, op. 53, op. 101, etc.) en y ajoutant des qualificatifs variés : moderato, scherzando, vivace, etc. Ainsi que les autres termes analogues, A. se prend substantivement, comme titre de morceau.

Allegro, adv. ital., = gaiement, allégrement. Indication du caractère et du degré de vitesse d'un morceau. On en détermine le sens avec plus d'exactitude par un qualificatif : moderato, agitato, vivace, etc. Pris substantivement, il sert de titre à un morceau. En ce cas, l'Académie admet le pluriel en s. Les sonates, symphonies, quatuors, etc., de l'époque classique ont généralement pour premier morceau un A., précédé ou non d'une introduction. Si le même mot s'applique au dernier morceau, on ne mentionne celui-ci qu'en disant l' « A. final » de telle ou telle œuvre. On a écrit souvent des A. isolés, par ex. l'*A. de concert,* de Chopin, op. 46. Superlatif : *allegrissimo,* très rarement employé : on le rencontre surtout chez Clementi.

Alleluia, n. m. d'origine hébraïque, adopté par les cultes chrétiens comme une exclamation de réjouissance et joint, entre autres, dans la liturgie catholique, aux mélodies de certains des répons (voy. ce mot) qui prennent alors le titre de « répons alléluiatiques » et sont ornés de vocalises, comme il sied à des chants de jubilation. On rencontre des A. dans le chant religieux populaire ainsi que dans les grandes œuvres anciennes et modernes écrites pour le concert ou l'église. L'Hallelujah de l'oratorio *Le Messie* (1741) est une des pages les plus puissantes et les plus admirées de Hændel.

Alléluiatique, adj. 2 g. *Chant qui se rapporte au mot *alleluia.* « Psaume alléluiatique », qui est chanté avec « alleluia » pour refrain ou antienne; « verset alléluiatique », celui du répons chanté à la messe avec le mot « alleluia », et orné de longues vocalises.

Allemande, n. f. Danse grave, qui passait déjà pour très ancienne en France, au temps de l'*Orchésographie* (1588). Elle se mesurait à quatre temps et se divisait en deux parties, dont la première se jouait deux fois. Aux XVIIe et XVIIIe s., l'A. fait presque invariablement partie de la *suite* instrumentale, où elle se place après le prélude. Sa mélodie commence par une anacrouse d'une seule note et se déroule en formes sérieuses

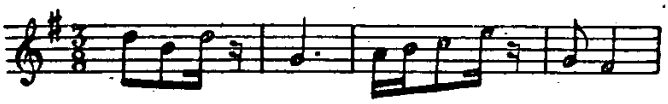


(Couperin, *Pièces,* 1713.)

et ornées. Sa gravité l'a fait souvent choisir pour forme des pièces appelées *tombeaux,* que les anciens instrumen-

tistes dédiaient à la mémoire d'un confrère ou d'un illustre personnage. Beaucoup de maîtres modernes ont écrit des A. dans les suites qu'ils se sont plu à composer dans le style ancien. (Voy. *Suite.*)

La « Danse allemande » à 3 temps, qui apparaît vers la fin du XVIIIe s., n'a aucun rapport avec l'A. classique. Analogue aux *Ländler*, elle fait pressentir la *valse*, à la fois par son rythme et par son groupement en séries, ou chaînes. Beethoven a écrit un cahier de 12 danses allemandes (1795), et il a placé dans son *Quatuor*, op. 130, une pièce de même forme, avec l'inscription : « alla danza tedesca » :



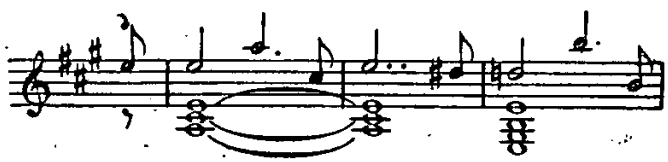
All' ottava, loc. ital., = à l'octave, ordinairement remplacée par l'abrév. 8va. (Voy. *Abrévation.*)

Aloi, n. m. Alliage de 99 parties d'étain et 1 de cuivre, employé pour la fabrication des tuyaux d'orgue.

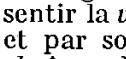
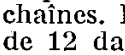
Alphabet. Voy. *Notation alphabétique.*

Alphorn. Voy. *Cor des Alpes.*

Altération, n. f. **1.** Changement apporté à un son ou à un accord par l'introduction d'accidents (voy. ce mot) qui ont pour effet de hausser ou de baisser d'un ou de deux demi-tons la note qu'ils affectent. On appelle *A. constitutives* celles qui résultent de la transposition d'une tonalité sur un autre degré et qui, étant fixées par l'armure de la clef, restent valables jusqu'à indication contraire, et *A. accidentelles* celles qui résultent d'une modulation passagère. Il est d'usage de noter par des dièses les A. ascendantes et par des bémols les A. descendantes; mais on déroge à cette habitude pour conformer la notation au sens tonal de la mélodie ou des accords sur lesquels



(Weber, Ouverture d'*Obéron.*)

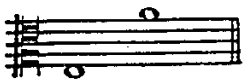
elle s'appuie (ex. ci-dessus). || **2.** Dans la notation proportionnelle des XIVe-XVe s., modification passagère du rythme, commandée par les circonstances de la notation. La règle en est que, sous le régime de la prolation majeure, où la semi-brève se divise en trois minimes, si deux notes de même valeur se suivent, la seconde doit être prolongée de moitié. Un passage noté  doit se traduire en valeurs modernes :  (Voy. *Notation proportionnelle.*)

Altéré, part. passé du v. tr. *altérer.* Se dit d'un son ou d'un accord qui sont affectés d'un signe d'accident.

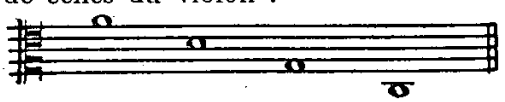
Alternativo, adv. ital. indiquant la répétition alternée des reprises d'une pièce de musique.

Altiste, n. m. Musicien qui joue de l'alto.

Alto, n. m. ital. formé du lat. *altus* = élevé, plur. *alti* ou francisé en *altos.* **1.** Nom ancien de la voix de ténor élevé appelée en français, au XVIIe et au XVIIIe s., haute-taille ou haute-contre. Sa partie se notait en clef d'*ut* 3e ligne, de façon à être contenue dans la portée :



Poussée en fausset vers la région aiguë, la voix d'A. se transportait une tierce plus haut et se notait en clef d'*ut* 2e ligne, sous le nom de contre-ténor. La voix de femme correspondante est appelée *contralto* (voy. ce mot). || **2.** Le second instrument de la famille du violon, appelé en France, au XVIIe s., *quinte de violon.* Il a succédé à la *viola da braccio*, en souvenir de laquelle il se nomme en Allemagne *Bratsche.* (Voy. *Viole.*) Son patron diffère de ceux des instruments de sa famille, non seulement par les dimensions, mais par la forme plus large et où les échancrures sont moins accusées. Ses quatre cordes sont accordées une quinte au-dessous de celles du violon :



Sa partie se note en clef d'*ut* 3e ligne, avec usage de la clef de *sol* 2e ligne pour les notes aiguës qu'il atteint à partir de la troisième position. Les positions du violon se répètent à la quinte grave sur l'A., sans que l'on y dépasse habituellement la septième. Pendant longtemps ce bel instrument a été abandonné, dans l'orchestre, aux violonistes fatigués. Sa mise en valeur est relativement récente. Mozart, qui l'a employé volontiers en parties divisées dans ses *Quintettes* et ses

premières *Symphonies*, a laissé une *Symphonie concertante* pour violon et A. (1780), dans laquelle, pour obtenir une sonorité incisive, l'A. est accordé un demi-ton plus haut que son accord normal. Méhul, croyant donner par là une couleur « ossianique » à son opéra *Uthal* (1806), n'y a point employé de violons, mais deux parties d'A. avec la basse. Cherubini, dans l'orchestre de son *Requiem*, Beethoven, dans ses *Qualuors*, ont mis en complète valeur le timbre grave et poétique de l'instrument, auquel Wagner a confié l'exposition du thème principal, dans l'ouverture et la bacchanale de *Tannhäuser* (1845 et 1861). Vers 1833, Paganini s'étant pris d'un caprice passager pour l'A., Berlioz composa pour lui sa symphonie *Harold en Italie*, avec une partie d'A. solo.

Amateur, n. m. Celui qui a un goût prononcé pour la musique; qui la cultive sans en faire profession; qui prétend au rôle d'artiste sans posséder le talent et les connaissances nécessaires.

Amateurisme, n. m. Néol. proposé pour désigner une culture superficielle de l'art.

Ambitus, n. m. lat., littér. circuit. Étendue d'une mélodie, de son degré le plus grave jusqu'au plus aigu.

Ambrosien. Voy. *Chant ambrosien.*

Ame, n. f. Petite tige de bois rond placée dans le corps d'un instrument à cordes, un peu en arrière du pied droit du chevalet, pour immobiliser celui-ci et communiquer, en le régularisant, le mouvement vibratoire d'une table à l'autre. La position de l'A. exerce une influence marquée sur la qualité du son.

Amen, loc. hébraïque admise dans les cultes chrétiens, avec le sens « ainsi soit-il ». La situation assignée à ce mot, comme réponse du peuple ou du chœur à l'officiant et terminaison de la lecture ou de la prière chantée, a décidé du rôle que lui firent jouer les compositeurs de musique d'église. Depuis le XVIIe s., ils s'accoutumèrent peu à peu, en renchérissant les uns sur les autres, à élever sur ces deux syllabes, indéfiniment répétées, de grandes constructions vocales et instrumentales, soit en style fugué, soit en formes libres, servant de finale brillante ou pompeuse au *Gloria* et au *Credo*. Dans la *Messe en ré mineur*, de Cherubini, l'*A.* du *Credo* est un allegro à 2/4 terminé par une coda plus rapide et dans lequel la seule partie de soprano répète, pour sa part, 107 fois l'unique mot de texte.

Amphitonie, n. f. Néol. proposé par Gandillot pour désigner la propriété qu'a un accord d'appartenir à plus d'une tonalité. Cette qualité est celle des accords appelés *mixtes* par certains auteurs et qui permettent la modulation par l'*équivoque* (voy. ce mot).

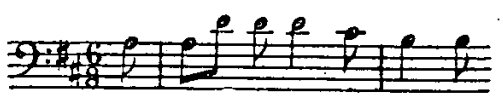
Amplitude, n. f. Écart maximum du mouvement vibratoire. C'est de l'A. que dépend l'intensité du son. (Voy. *Vibration.*)

Amusie, n. f. Privation de la faculté musicale. Genre d'idiotie congénitale ou accidentelle affectant des individus normaux sous d'autres rapports et qui ne sont pas privés du sens de l'ouïe, mais incapables de discerner les éléments du langage musical, la hauteur relative ou le timbre des sons et d'éprouver aucun effet sensoriel ou intellectuel à l'audition d'une musique simple ou compliquée. L'A. complète est exceptionnelle. L'A. accidentelle résulte d'un état morbide et ressortit au domaine de la pathologie cérébrale ou nerveuse.

Amusique, n. 2 g. Celui, celle, qui sont atteints d'amusie.

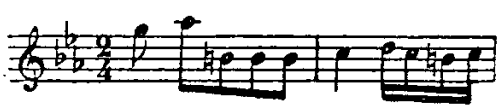
Anacrouse, n. f. Note ou groupe de notes faibles précédant le premier temps accentué d'une phrase musicale. L'exemple le plus connu est au début de *La Marseillaise* :

Dans les cas de ce genre, l'A. sert à donner de l'élan à la mélodie, dont le caractère se trouverait affaibli par sa suppression. Parfois elle annonce la première note du dessin :



(MOZART, *Don Juan.*)

D'autres fois encore, elle joue le rôle d'une appogiature, qui retarde l'entrée de la première note et la fait désirer :

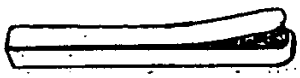


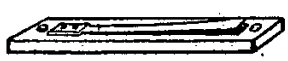
(BEETHOVEN, *Concerto*, op. 37.)

Anapeste. Voy. *Pied.*

Anche, n. f. Languette de bois, de roseau ou de métal, fixée par une de ses extrémités et brisant de l'autre

en battements réguliers un courant d'air auquel elle fait obstacle. Chaque battement de l'anche produit l'une des vibrations d'un son d'autant plus aigu que les battements sont plus fréquents. L'*A. battante* est celle dont l'extrémité vibrante heurte un corps solide disposé à cet effet. Lorsqu'elle est construite à simple languette, elle bat contre la paroi du tuyau à l'entrée duquel elle est placée. C'est le type employé dans la clarinette, le saxophone et les tuyaux à A. de l'orgue. Lorsqu'elle est à double languette, elle produit le son par les battements réciproques de deux lames de roseau l'une contre l'autre. C'est le type employé dans le hautbois, le cor anglais, le basson, le sarrussophone, la musette, la cornemuse et anciennement dans les familles du chalumeau, du cromorne, de la bombarde. Dans les instruments à souffle humain, l'accord de l'A. se règle par les lèvres de l'exécutant, qui en raccourcissent la partie vibrante; dans les tuyaux d'orgue, il se règle par une rasette. Isolée de l'instrument dans lequel elle sert à engendrer des sons variés, l'A. est utilisée pour produire un son unique dans les cornes d'appel, les trompes, les sirènes. L'*A. libre*, qui passe à tort pour avoir été inventée par Grenié (1810), mais qu'on trouve en usage dans les siècles précédents, était connue en Chine depuis une haute antiquité; elle se place devant une ouverture qu'elle ferme lorsqu'elle est au repos, mais dans laquelle elle vibre en dedans et en dehors lors du passage de l'air. Elle est employée dans l'accordéon, l'harmonium, l'orgue dit expressif.


Anche battante.


Anche libre.

Ancher, v. tr. Munir un instrument ou un tuyau d'une anche. || Le part. passé est employé quelquefois comme qualificatif du son que rendent les instruments à anche.

Ancus, n. m. Signe de la notatio, neumatique, en forme de crochet ajouté à la *clivis*, au *torculus*, etc., mais surtout au *climacus*, pour indiquer l'adjonction, à la fin de la phrase, d'un petit groupe de sons liquescents (voy. ce mot).

Andamento, n. m. ital., littér. allure, démarche. Chez les classiques italiens, sujet de fugue longuement développé et que, pour éviter trop de monotonie, l'on coupe en deux membres de phrase contrastant entre eux par des valeurs rythmiques différentes.

Andante, part. prés. du v. intr. ital. *andare*, aller, = en allant. Indication du mouvement d'un morceau. Les maîtres du XVIIe s. l'entendaient dans son acception littérale, avec la signification d' « aller à pas égaux » et de bien séparer les sons. C'est à l'époque moderne qu'on s'est accoutumé à en ralentir l'allure. Ainsi que pour les locutions analogues, on ajoute souvent au mot *andante* un qualificatif tel que *sostenuto* (soutenu), *con moto* (avec une certaine animation), etc., et on le prend substantivement comme titre de morceau : *Andante en fa*, op. 35, de Beethoven.

Andantino, diminutif d'*andante*, indiquant un mouvement un peu plus animé. Comme exemples de l'imprécision de ces termes, Pauer a cité trois morceaux d'*Élie*, de Mendelssohn, qui portent le même chiffre métronomique, ♩ = 72, et sont intitulés *Andante*, *Andante con moto* et *Andantino*.

Anémomètre, n. m. Appareil servant à mesurer la vitesse du vent. Il est utilisé dans la facture d'orgues pour régler la pression de l'air dans les tuyaux.

Angélique, n. f. Ancienne variété d'épinette (voy. ce mot).

Anglaise, n. f. Nom donné à plusieurs formes d'anciens airs de danse des Iles Britanniques par les écrivains continentaux du XVIIIe s., qui leur assignent pour mesure tantôt le 2/4 et tantôt le 3/4 et le 3/8. (Voy. *Contredanse* et *Écossaise*.)

Animato, adj. ital. = animé, employé comme indication complémentaire du mouvement d'un morceau : « allegro animato ».

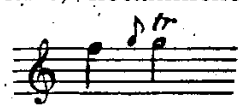
Anneau, n. m. Mécanisme ajouté par Bœhm à la flûte et à la clarinette pour en faciliter le jeu. (Voy. *Flûte*.)

Annulaire, n. m. Quatrième doigt de la main désigné par le chiffre 4 dans le doigté des instruments à clavier et par le chiffre 3 dans celui des instruments à archet et divers autres instruments à cordes.

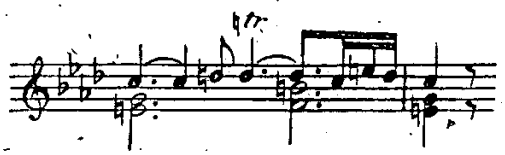
Antécédent, n. m. Première proposition du thème du canon ou de la fugue, appelée également *dux* et *guide*. (Voy. *Canon* et *Fugue*.)

Anticipation, n. f. Artifice mélodique consistant à faire entendre un son avant le temps fixé, ou un ou plusieurs des sons d'un accord conclusif avant la cadence finale. Geminiani (vers 1740) classait l'A. parmi

les ornements susceptibles de produire un heureux effet, notamment lorsque la mélodie monte ou descend un intervalle de seconde :

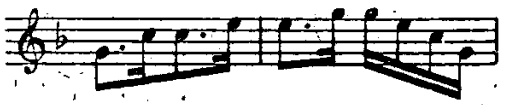


C'est ainsi que Beethoven l'emploie dans ce passage :

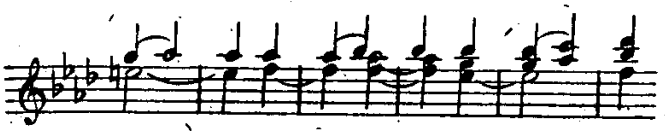


(Beethoven, *Sonate*, op. 57.)

L'A. se fait sur un temps faible ou sur la partie faible du temps. Elle est toujours de peu de durée. On l'appelle *directe* lorsque la note qui anticipe est la même que celle qui lui succède ; *indirecte*, lorsqu'elle en diffère. Elle peut se faire dans plusieurs parties à la fois ou s'appliquer à un accord tout entier. Les classiques en ont largement usé :

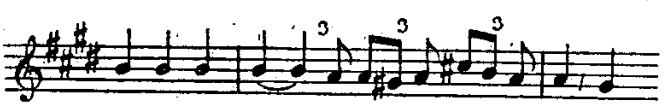


(Beethoven, *Quatuor*, op. 59, n° 1.)



(Beethoven, *Sonate*, op. 110.)

Il y a A., non plus d'une note, mais de tout un fragment mélodique, dans les quatre mesures qui précèdent l'allegro final de la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven, ainsi que dans la célèbre entrée du cor, de la *Symphonie héroïque*. De telles A., qui sont l'annonce d'un thème imminent, contribuent à l'expression dramatique, dans la musique de théâtre. Berlioz, dans *Les Troyens*, au moment où Didon jure fidélité éternelle à la mémoire de Sichée, a mis sur les lèvres d'Anna une allusion anticipée au thème de la Marche troyenne, qui est un pressentiment de l'approche d'Énée :



Un tel serment fait naî - tre le souri - re

(Berlioz, *Les Troyens*, acte I, sc. iv.)

Antienne, n. f. **1.** Petite mélodie répétée autrefois, dans le chant liturgique, après chaque verset du psaume, aujourd'hui une ou deux fois seulement, au commencement et à la fin. Les paroles sont empruntées au psaume ou à d'autres parties des livres saints. La mélodie se chante dans un mouvement un peu moins rapide que les versets, dont la terminaison se note sur les mots « sæculorum amen ». Les A. du psautier sont très courtes. Celles qui appartiennent à d'autres parties de l'office sont plus longues et se divisent en trois ou quatre membres de phrase, appelés *distinctions*. Les *Grandes* A., sont des compositions beaucoup plus longues, alternées entre les chœurs, mais sans psaume. ‖ **2.** Sous le titre d'A., en anglais *Anthem*, on désigne la principale forme de composition musicale en usage dans le culte anglican. Elle est mentionnée dès le règne d'Élisabeth. Une « injonction » de 1559 autorise l'exécution au commencement et à la fin du service d'un chant à la louange de Dieu, « avec la plus belle mélodie et musique qu'il soit possible », en prenant garde que le texte s'entende distinctement. En s'inspirant des motets catholiques, Tallis, Morley, Byrd, Bull, Gibbons, surnommé le Palestrina anglais, établirent au XVIes. un riche répertoire d'A., qui se distinguèrent en *full* (à grand chœur), *verse* (coupées par versets avec mélanges de soli et chœurs) et *solo*. Chassée des temples par les Puritains, l'A. y fut réintégrée sous Charles II (1660), avec l'appoint des instruments. Pendant le XVIIe s., les A. de Humfrey, Blow, Purcell, Croft, Clarke, et au XVIIIe celles de Greene, Boyce, Hayes, formèrent le noyau de la *Cathedral music*, auquel Blow n'avait pas contribué pour moins de 71 grands ouvrages, et Boyce, 60. Les A. que Hændel écrivit pour la chapelle du duc de Chandos, pour les funérailles de la reine Anne, pour le couronnement de Georges IV, comptent parmi ses chefs-d'œuvre. Le même genre de composition n'a pas cessé d'être jusqu'à nos jours activement cultivé par les musiciens britanniques.

Antiphonaire, n. m. Nom donné, dans le haut moyen âge, au recueil général des chants admis par la liturgie romaine. L'A. de saint Grégoire est le recueil d'antiennes et de répons que le Pape saint Grégoire le Grand († 604) rédigea ou « centonisa » et qui, après des discussions ardentes sur son authen-

ticité, a servi de base à la restauration récente du chant liturgique. L'*A. plénier* fut constitué au xe s. par la réunion du Responsorial avec l'Hymnaire, le Psautier, etc. On réserve aujourd'hui le titre d'A. à la collection des chants de l'office des heures. Quelques mss. célèbres sont inexactement connus sous ce nom. L'*A. de Montpellier* est un ms. du xie s. provenant d'un monastère bourguignon de l'ordre de Cluny et qui se trouve conservé à la bibl. de la Faculté de médecine de Montpellier. Il contient en une double notation, neumatique et alphabétique, une vaste collection de mélodies liturgiques classées selon l'ordre des modes, dans un but probable d'enseignement. Le manuscrit connu, à tort, sous le nom d'*A. de Pierre de Médicis*, ms. du xive s., de la bibl. Laurentienne, à Florence, contient un nombre considérable de compositions harmoniques des déchanteurs français de cette époque.

Antiphonie, n. f. Exécution du chant par deux chœurs alternés. Les églises chrétiennes de l'Orient empruntèrent cette méthode aux traditions païennes de la strophe et de l'antistrophe. Elle fut introduite en Occident par saint Ambroise, évêque de Milan, en 386. L'antienne prit naissance de cette division du chant des psaumes, auquel elle servait en quelque sorte de refrain. L'usage de l'A. florissait encore dans les chœurs religieux au xvie et au xviie s. Les psaumes de Lassus et les compositions *a cori spezzati* de l'école vénitienne exigeaient la participation de deux groupes opposés de chanteurs nombreux et exercés.

Antistrophe. Voy. *Strophe*.

Aphasie, n. f. Abolition du langage articulé, qui n'entraîne pas la privation de la voix.

Aphasique, n. 2 g. Celui, celle qui sont atteints d'aphasie.

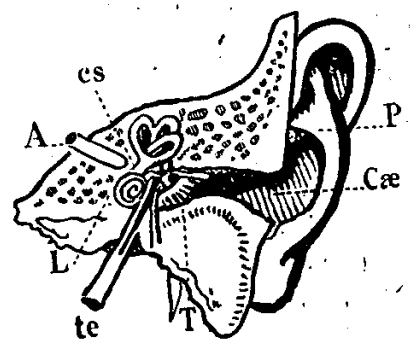
Aphone, adj. 2 g. Qui ne rend pas de son.

Aphonie, n. f. Perte de la phonation.

A piacere, loc. ital., = à plaisir, à volonté, employée par les maîtres du siècle précédent pour laisser le mouvement et l'expression d'un passage au choix de l'exécutant.

Apotome, n. m. Intervalle de la gamme pythagoricienne, exprimé par le rapport 2187 : 2048 et contenant, selon les acousticiens récents, 28 savarts.

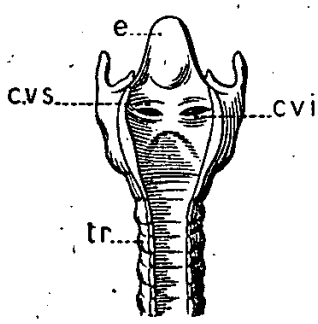
Appareil, n. m. En physique, assemblage de pièces concourant à effectuer une opération expérimentale. L'acoumètre, les résonnateurs, la sirène, etc., sont des A. destinés à l'étude des phénomènes sonores (voy. ces mots). En physiologie, ensemble d'organes concourant à une fonction commune. ‖ **1. A. auditif.** Il se compose de trois parties dénommées *oreille externe*, *moyenne* et *interne*. L'oreille externe comprend le *pavillon* (P) et le *conduit auditif* (Cæ), dont les dimensions générales sont en longueur 21 mm., en diamètre 9 mm. L'oreille moyenne a la forme d'une lentille bi-concave fermée du côté de l'O. externe par une membrane circulaire, dite *tympan* (T), d'un diamètre ordinaire de 10 mm.; elle communique avec l'O. interne par la *fenêtre ronde* (diamètre : 1 mm. 5) et la fenêtre ovale, elliptique (grand axe : 3 mm., petit axe : 1 mm. 5), avec le pharynx par la *trompe d'Eustache* (te).



Appareil auditif.

Les vibrations imprimées à la membrane du tympan par les sons se transmettent à la fenêtre ronde par les ondes aériennes, à la fenêtre ovale par la chaîne des osselets, composée du *marteau*, de l'*enclume* et de l'*étrier*, qui s'articulent entre eux. Le muscle du marteau augmente la tension du tympan, celui de l'étrier le protège contre les vibrations trop intenses. L'oreille interne, dite *labyrinthe*, forme une cavité appelée *vestibule*, d'où s'élèvent les *canaux semi-circulaires* (cs), au nombre de trois, et à la partie inférieure de laquelle est placé le *limaçon* (L). Cette cavité, d'environ 20 mm. cubes, est remplie du liquide nommé *périlymphe*, qui communique avec le liquide céphalo-rachidien par le canal périlymphatique, et qui contient le *sac endolymphatique*, rempli du liquide de ce nom et au milieu duquel aboutissent les extrémités du *nerf auditif* (A). Celui-ci plonge dans le cerveau deux racines, dites antérieure ou *vestibulaire*, et postérieure ou *cochléaire*. Diverses hypothèses ont été présentées pour expliquer le fonctionnement de l'ap-

pareil auditif. Helmholtz, en application du principe des résonnateurs, par lequel il avait réalisé l'analyse du timbre, a supposé que chaque élément vibratoire correspondait dans l'oreille à une localisation spéciale dont il a cru trouver le siège dans les fibres, dites *de Corti*, qui tapissent l'intérieur du limaçon. Cette hypothèse, contredite par de nouvelles recherches, a été abandonnée. D'après les expériences du Dr Marage sur l'acuité auditive des sujets vivants et ses études anatomiques sur les organes auditifs d'individus sains et malades, les vibrations, en arrivant au tympan, communiquent à l'étrier des déplacements de l'ordre, au plus, de $\frac{1}{1\,000}$ de millimètre, qui, transmis au sac endolymphatique par l'intermédiaire de la périlymphe, impressionnent, selon leur nature, les centres nerveux de la 1re, 2e ou 3e étape. L'attention, dans l'acte d'écouter, porte à son maximum l'élasticité des articles suspendus de la chaîne des osselets. La rapidité de la perception n'exigerait, selon O. Abraham, que $\frac{63}{10\,000}$ de seconde pour un son de plus de 3 000 vibrations. Les limites de l'audition dans l'ordre de l'étendue semblent enfermées entre les sons de 8 et de 32 000 vibrations. La discrimination des intervalles et celle des timbres s'acquièrent par l'éducation, mais existent sommairement chez tous les individus sains et chez les animaux supérieurs. On doit mentionner ici que, contrairement à la croyance vulgaire, l'oreille n'est pas seulement le siège du sens de l'audition : la physiologie nouvelle y place également le sens de l'équilibre et de l'orientation. (Voy. *Audition, Oreille.*) ‖ **2. A. vocal.** Lié à l'appareil respiratoire, qui l'alimente en air et joue le rôle de la soufflerie dans l'orgue, l'A. vocal communique par les bronches et la trachée (tr) avec les alvéoles pulmonaires. Il fonctionne pendant l'acte de l'expiration, deuxième temps de la respiration, par le passage de l'air sous pression dans la cavité du *larynx*, que les deux paires de replis de la muqueuse laryngée, appelés *cordes vocales* (CVs et CVi), divisent en trois étages : inférieur, moyen et supérieur, ce dernier surnommé *vestibule* du larynx. Le nom de *glotte*, autrefois appliqué à l'ensemble des parties molles du larynx, désigne aujourd'hui une partie de cette cavité, subdivisée en deux zones, l'une antérieure, membraneuse et vocale, l'autre postérieure, ligamenteuse et respiratoire. Le larynx est l'organe producteur de la voix. Placé dans la région moyenne du cou, au-dessous de l'os hyoïde, il est composé de onze pièces cartilagineuses réunies par des liens fibro-élastiques et mises en mouvement par un système de muscles. Pendant le chant, le larynx monte et descend selon qu'il émet des sons aigus ou graves. Ses dimensions, toujours plus considérables chez l'homme que chez la femme, varient selon les individus et sont en rapport avec la nature particulière de chaque voix. Le rôle des cordes vocales dans la production du son musical est nul, de même que celui de la glotte fausse, ou *fente glottique*, qui sépare les cordes supérieures (CVs). Le passage du son, formé dans la cavité du larynx, à celle de la bouche, s'opère par le *pharynx* guttural, que l'extrémité du *voile du palais*, avec la *luette* (e) séparent du pharynx nasal. En ce passage se répartissent certaines sonorités, le voile s'ouvrant pour l'émission des syllabes nasales et obturant au contraire l'orifice nasal pour les sons élevés et les syllabes sans m ni n. Le son se modèle définitivement dans la *bouche* ou cavité buccale, qui remplit l'office de résonnateur, et il s'articule par le concours de la *langue*, des *dents* et des *lèvres*. (Voy. *Chant, Phonation, Voix.*)



Appareil vocal.

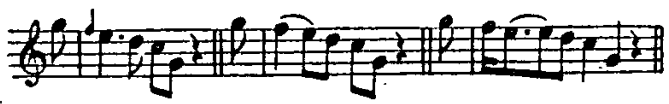
Appassionato, adj. ital., = passionné. Loc. employée pour caractériser l'expression d'un morceau. Elle est devenue célèbre par l'emploi que l'éditeur Cranz, de Hambourg, en a fait pour donner à la *Sonate*, op. 57, de Beethoven, un titre auquel le maître n'avait pas songé, mais dont il s'est servi, au contraire, pour le 3e morceau de sa *Sonate*, op. 106 : « Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento », et pour le 1er morceau de la *Sonate*, op. 111 : « Allegro con brio ed appassionato ». — On rencontre fréquemment cet adj. chez les musiciens de l'époque romantique.

Appeau, n. m. Sorte de petit sifflet à l'aide duquel les oiseleurs, les naturalistes, les braconniers imitent, pour les capturer, le chant des oiseaux. On en fait d'une quinzaine de modèles différents qui correspondent aux cris

des diverses espèces. La chasse à l'appeau est défendue en France.

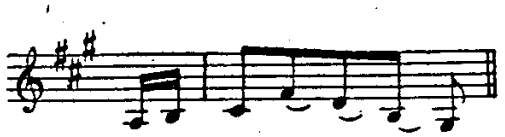
Applicatur. Ancien nom all. du doigté.

Appoggiature, n. f. ital. tiré du v. tr. *appoggiare* = appuyer. Ornement mélodique qui a pour but d'insister sur une note essentielle en la faisant désirer par un retard ou une suspension, obtenus au moyen d'une note accessoire, supérieure ou inférieure, dont la durée se prend sur celle de la note principale. On trouve déjà l'indice de son emploi chez les théoriciens du moyen âge. Agricola (1532) lui reconnaît pour avantages de mieux lier le chant, combler un vide apparent dans le dessin mélodique, enrichir l'harmonie, rendre le chant plus animé et plus brillant. Bacilly (1668) en préconise l'usage pour lier deux notes en descendant et orner les syllabes longues, mais il préfère ne pas l'indiquer par écrit et laisser à cet égard toute liberté « à ceux qui auront connaissance des endroits propres à la pratiquer ». Tosi (1723) déclare que c'est en Allemagne que l'on a commencé à noter l'A., sans doute parce que les chanteurs la faisaient mal à propos; il en enseigne l'exécution comme un des premiers exercices de l'art du chant. Les signes indicateurs de l'A. et leur traduction varient au XVIIIe s. Les musiciens français la figurent, sous le nom d'*accent*, par une virgule retournée, sous le nom de *port de voix*, par la lettre V, ou une barre inclinée, ou une croix. Bach se sert tantôt d'une petite note et tantôt d'une parenthèse tournée dans le sens où doit se faire l'A. en montant ou en descendant. Emm. Bach, qui s'étend longuement sur ce sujet, donne des interprétations différentes du même cas :



(EMM. BACH, *Versuch*, etc., 1753.)

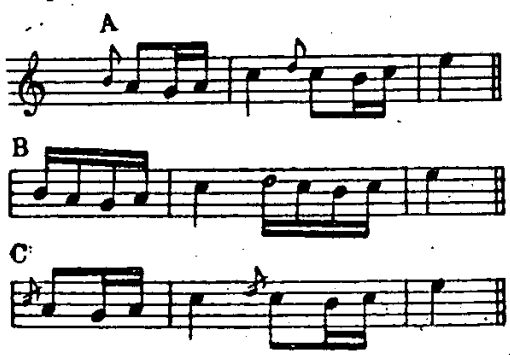
Une autre forme d'A., au lieu de précéder la note, lui succède. Elle est appelée *Nachschlag* par les Allemands, qui l'expriment par une sorte de demi-liaison :



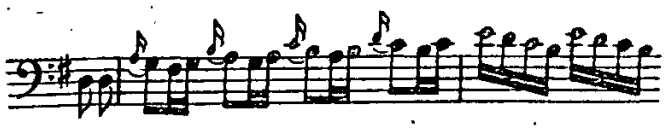
(BACH, Choral pour orgue : *Allein Gott.*)

Traduction :

Depuis la seconde moitié du XVIIIe s., les anciens signes ont été abandonnés et remplacés uniquement par la *petite note* dont un usage plus récent, mais presque universellement répandu, distingue la durée longue ou brève par un petit trait traversant, en ce dernier cas, la queue de la note, qui est dite alors « petite note barrée ». Mais il s'en faut de beaucoup que les éditions s'accordent à figurer correctement les petites notes, en sorte qu'elles donnent lieu à des interprétations contradictoires. C'est ainsi que dans le rondo « alla turca » de Mozart, surnommé *Marche turque*, G. Pfeiffer voulait que l'A. fût longue, parce que la petite note n'était pas barrée dans les éditions auxquelles il se fiait. En ce cas (voy. ex. A), le groupe devrait s'exprimer en doubles croches égales (B), tandis que l'effet de « turquerie » voulu par Mozart exige au contraire l'A. brève et le rythme saccadé qui en résulte (C) :



De même, Th. Gerold a établi que dans un passage du *Barbiere di Siviglia* la petite note, qui, dans certaines éditions, n'est pas barrée, doit être brève, car, si Rossini l'avait voulue mesurée, il aurait noté le fragment en groupes de doubles croches, ainsi qu'il a fait à la mesure suivante :



Les compositeurs modernes notent presque toujours l'A. en notes réelles. On nomme *A. forte* celle qui est placée sur le temps fort ou la partie forte du temps, *A. faible* celle qui se présente dans le cas contraire, *A. supérieure* ou *inférieure*, celles qui se placent à un demi-ton au-dessus

ou au-dessous de la note principale. L'A. peut se faire dans plusieurs parties à la fois de la composition harmonique, où elle est utilisée pour la préparation d'un accord dissonant, la liaison de deux intervalles, l'introduction de notes de passage étrangères à l'harmonie. Les théoriciens permettent tous les intervalles défendus, lorsqu'ils sont formés par deux notes dont la dernière est une A., et ils enseignent à pratiquer les changements d'accords sur la résolution de l'A., mais les compositeurs contemporains vont beaucoup plus loin et suppriment la résolution. || On donne parfois le nom d'*A. double* à un mordant composé de deux petites notes qui précèdent la note principale en l'enveloppant :

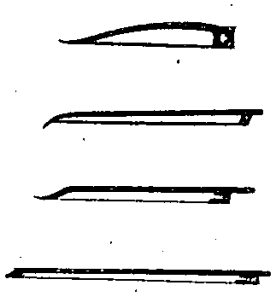
(Beethoven, 8e *Symphonie.*)

Appuyer, v. tr. Donner plus d'intensité à un ou plusieurs sons que l'on veut faire ressortir dans la phrase musicale. Les notes appuyées sont désignées par l'abrév. Sf (*sforzando*) ou par des signes en forme de petits soufflets verticaux ou horizontaux ∧ > ou de petits traits — — —.

A première vue, *a prima vista.* Voy. *Lecture.*

Arbitrio, n. m. ital. Sorte de cadence ou point d'orgue que les chanteurs italiens du XVIIIe s. introduisaient à leur gré dans les airs. L'abus en était devenu intolérable au temps de Tosi, qui blâme les chanteurs de faire arrêter l'orchestre pour exécuter un A. appris par cœur ou dérobé à un rival habile.

Archet, n. m. Baguette garnie d'une mèche de crins dont le frottement met en vibration les cordes du violon ou des instruments de la même famille.



Archets.

Connu dans l'Extrême-Orient depuis une haute antiquité et perfectionné par les Arabes, mais ignoré des civilisations gréco-latines, l'A. pénétra dans l'Europe occidentale vers le VIIIe ou IXe s. avec le rebec (voy. ce nom). Sa forme demeura longtemps celle de l'arc qui lui a donné son nom et se modifia lentement par allongement et par le redressement que permit l'addition d'une *hausse* ou pièce rapportée, servant à attacher les crins à l'extrémité inférieure.

Au XVIe s., la hausse fut munie d'une crémaillère permettant d'augmenter ou de diminuer la tension des crins. Moins rapides que ceux de la lutherie, les progrès de l'A. furent déterminés par ceux de la musique elle-même, qui, devenant plus variée, plus riche et plus nuancée, exigeait des moyens d'exécution plus délicats et plus dociles. Le violoniste Tartini, vers 1740, leur donna une impulsion décisive en exigeant une baguette plus longue et plus légère, marquée de cannelures à sa base, de façon à ne point tourner dans la main. Tandis que l'art de la construction des instruments à cordes avait atteint en Italie son apogée, c'est en France que la facture des A. fut portée à son point de perfection. Tourte le père, établi à Paris vers 1740, passe pour avoir le premier remplacé la crémaillère par une vis à pression faisant avancer ou reculer la hausse pour tendre la mèche à volonté. Son fils François, dit Tourte le jeune (1747-1835), fixa définitivement la longueur des A., pour le violon, à 0 m. 74 ou 0 m. 75, pour l'alto à 0 m. 74, pour le violoncelle à 0 m. 72 ou 0 m. 73. Il inventa le *recouvrement* par une plaque de nacre de l'extrémité de la mèche attachée à la hausse, et la *virole* métallique servant à établir régulièrement les crins; il choisit entre toutes les essences le bois de Fernambouc, ou bois de Brésil, importé jusque-là comme matière tinctoriale et dont il découvrit les qualités de résistance et d'élasticité; il détermina enfin les règles de l'amincissement progressif de la baguette, de sa cambrure, obtenue au feu, de son diamètre et de l'équilibre de poids entre ses différentes parties, avec une telle précision, que ses modèles furent universellement recherchés, imités et rarement sinon jamais égalés. Les quatre figures ci-jointes représentent la forme de l'A. au temps de Virdung (1511), de Kircher (1650), de Tartini (vers 1740), et de Tourte jeune et Viotti (fin du XVIIIe s.). Le maniement de l'A. forme une partie essentielle du jeu des instruments à cordes, où il correspond au toucher dans le jeu du piano. L'intensité du son et les nuances du phrasé et de l'expression en dépendent uniquement : aussi les grands virtuoses y ont-ils toujours attaché une importance primordiale. Tartini a intitulé *L'Art*

de l'archet un de ses principaux ouvrages, et Baillot a consacré à l'A. 50 pages de sa *Méthode* (1834). Sous le même titre que Tartini, L. Capet a publié récemment (1915) un ouvrage considérable. Plusieurs signes spéciaux introduits dans la notation se rapportent au mode d'exécution par l'A.; il est admis que toute série de notes surmontée du signe de liaison doit être jouée d'un seul coup d'A., soit qu'elle se compose en effet de notes liées, soit que les sons doivent être détachés, ce que l'on marque par un point surmontant chaque note sous le signe de liaison. Le *tiré* de l'A. se prescrit par ⊔, le *poussé*, par ∨. Les lettres T, M et P indiquent à l'exécutant qu'il doit faire usage du *talon*, du *milieu* ou de la *pointe* de l'A. || Par abrév., on dit parfois *archets* pour désigner les instruments à A. ou ceux qui en jouent : « cet orchestre compte d'excellents A. »; « un quatuor d'A ». Cette dernière locution est la traduction littérale de l'allemand *Streichquartett*.

Archettiste, n. m. Celui qui fabrique des archets.

Archiluth, n. m., trad. de l'ital. *arciliuto*. Instr. à cordes pincées, à manche, formé par l'agrandissement du luth. Son invention, attribuée à Antonio Naldi, dit le Bardella, de Florence, et revendiquée en faveur de Piccinnini, luthiste de Padoue, eut lieu dans les dernières années du XVIe siècle, époque où l'on exigeait pour l'accompagnement des instruments plus puissants. A cet effet, l'on imagina d'allonger le manche du luth par l'addition d'un second manche supportant une série de 6 à 8 cordes, simples ou doubles, qui, passant en dehors de la touche, étaient pincées à vide et procuraient au grave les sons d'une octave. Les dimensions de l'A. étaient d'ailleurs variables, et l'on en connaît des exemplaires qui dépassent de peu un mètre de longueur totale, tandis que d'autres atteignent 2 mètres. Dans les « concerts de luths », que mentionnent souvent les descriptions de ballets de cour, l'A. jouait le rôle de basse. Il différait sensiblement du *théorbe*, également formé par un agrandissement du luth, mais il se confondait, à peu de détails près, avec le *chitarrone*. (Voy. *Luth, Théorbe*.)

Arco, n. m. ital., = archet. On indique par ce mot le retour à l'emploi de l'archet, après un passage en pizzicati.

Argent, n. m. Métal précieux employé pour la fabrication des flûtes et de trompettes destinées à des usages d'apparat. La possession de trompettes d'argent était un luxe grandement admiré au moyen âge, et dont s'enorgueillissaient les gildes flamandes. Les chroniqueurs mentionnèrent la présence de plus de 120 de ces instruments dans le cortège de l'entrée de Philippe le Bon à Bruges, en 1430. On construisit aussi des orgues à tuyaux d'argent, telles que celles du palais impérial de Constantinople au IXe siècle, ou, plus tard, celles que donna Louis XI à la cathédrale de N.-D. d'Embrun.

Argentin, adj. 2 g. Qualité d'un son clair et aigu, rappelant celui des flûtes et des clochettes d'argent.

Aria, n. f. ital., = air (voy. ce mot).

Ariette, n. f. Diminutif d'*aria*. Petit air, de style tempéré ou léger et de dimensions restreintes. Brossard (1703) le dit divisé en deux reprises ou se reprenant comme un rondeau. Les petits opéras français mêlés de scènes parlées furent tout d'abord appelés « comédies à ariettes ». Ce fut le titre porté par les ouvrages de Grétry, de Monsigny, de Dalayrac. (Voy. *Opéra-Comique*.)

Arigot, n. m. Ancienne variété de flageolet à 6 trous, en usage au XVIe s. dans l'armée française. On l'associait au tambour, et on le sonnait « à plaisir », en improvisant, d'après des modèles consacrés, de petits dessins mélodiques que l'on s'arrangeait pour faire « tomber en cadence avec le son du tambour ». (Voy. *Larigot*.)

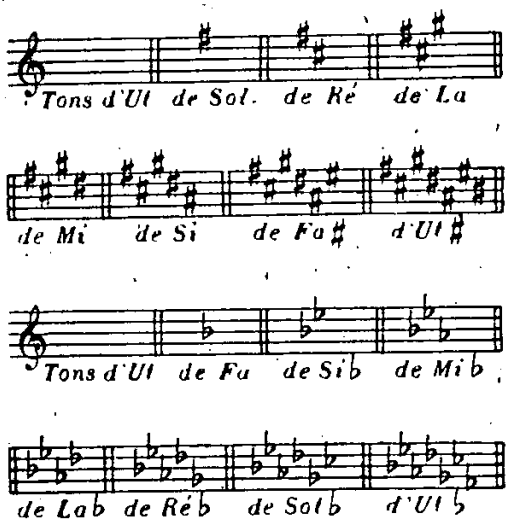
Arioso, n. m. ital. Air de courtes dimensions dont la forme et le caractère sont ceux d'un récitatif mélodique. Les *Cantates* de Bach et ses *Passions* en offrent de magnifiques exemples, où la déclamation du récit se fait chantante et expressive et s'accompagne de dessins variés. Un morceau longtemps célèbre du *Prophète*, de Meyerbeer (1849), le solo de Fidès : « Ah ! mon fils, sois béni », porte le titre d'Arioso. (Voy. *Air, Récitatif*.)

Armature, n. f. Disposition, dans le corps des instruments à cordes, des pièces dites âme, barre, tasseaux, etc., qui en assurent la fixité et la solidité. || Synonyme d'*armure* (voy. ce mot).

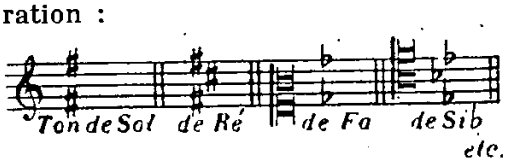
Armer, v. tr. Armer la clef est l'acte de garnir la portée des signes

nécessaires pour indiquer la tonalité.

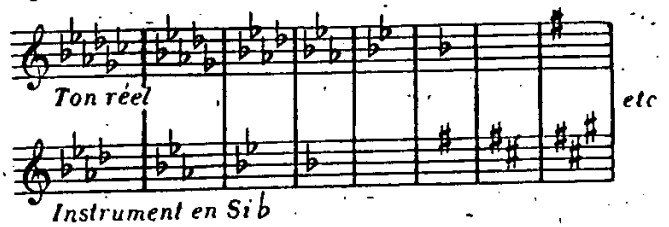
Armure, n. f. Réunion en tête de la portée, après la clef et avant le chiffre de mesure, des accidents qui expriment les altérations constitutives du ton du morceau. Les signes ainsi placés ont une action permanente, qui subsiste, sauf les altérations accidentelles, jusqu'à un changement d'A. On reconnaît le ton du morceau par l'A. de la clef, qui est la même pour le ton majeur et son relatif mineur. Les dièses constitutifs du ton s'inscrivent en montant, et les bémols, en descendant de quinte en quinte, selon l'enchaînement des tonalités :



Il était d'usage, aux XVIIe et XVIIIe s., de répéter l'accident à l'A. de la clef sur les deux lignes correspondant aux notes dont la tonalité exigeait l'altération :

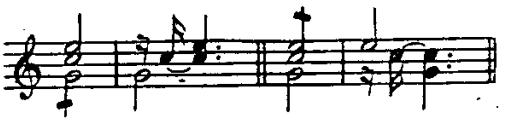


On se dispensait quelquefois, dans les copies ms., de répéter l'A. à chaque portée de la même page. || L'usage des instruments à vent dits *transpositeurs* entraîne l'emploi d'A. conventionnelles qui répondent au doigté de l'instrument, mais non à la tonalité du morceau, et qui jettent une grande complication dans la partition d'orchestre. Un instrument en *si* ♭, par ex., fait entendre le *si* ♭ lorsque sa notation indique un *ut* et sonne en conséquence soit à la seconde majeure au-dessous, soit à la 7e mineure au-dessus de la note écrite. Son A. comporte deux bémols en moins ou deux dièses en plus que le ton réel. La concordance de l'A. réelle et de l'A. conventionnelle s'établit en des tableaux que fournissent pour chaque variété d'instruments transpositeurs les traités d'instrumentation. Ex. :



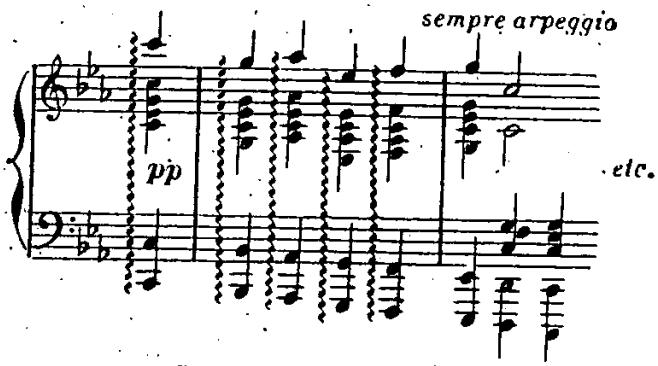
La fréquence des modulations, dans la musique moderne, en multipliant les changements d'A. et les altérations accidentelles a créé des difficultés de lecture que quelques compositeurs contemporains ont écartées par la suppression pure et simple de l'A. Parmi les œuvres ainsi notées, on peut citer le *Psaume LVII*, de Ch. Tournemire (1912), et les trois premiers numéros des *Goyescas*, pour piano, de Enrique Granados (1912). (Voy. *Instruments à vent*, *Partition*, *Tonalité*, *Transposition*.)

Arpège, n. m. Exécution successive et non simultanée des notes d'un accord. Le mot, qui dérive du jeu de la harpe, s'écrivait autrefois avec une H. L'A. ou arpègement figurait aux XVIIe et XVIIIe s. parmi les ornements que le compositeur prescrivait par des signes variables ou que l'exécutant introduisait à son gré. D'Anglebert (1689) et Rameau (1731), en France, Gottlieb Muffat (1727) en Allemagne, Dieupart († 1740) en Angleterre le marquent par une barre oblique traversant la queue de la note inférieure ou supérieure, selon que l'arpège doit s'exécuter en montant ou en descendant :



Chambonnières (1670), Couperin (1717), en France, Fischer (1696) et Bach, en Allemagne, emploient un trait vertical ondulé qu'ils placent avant l'accord et qu'ils terminent par un crochet tracé à la base ou au sommet, selon le sens à donner à l'arpègement. Ce signe, sans le crochet, a prévalu dans l'usage moderne, où il figure toujours l'A. ascendant. L'A. s'exécute sur tous les instruments, mais convient particulièrement à quelques-uns. Il se produit soit en

brèves durées et en accords presque simultanés, soit en accords décomposés embrassant une étendue de plusieurs octaves, soit sous l'aspect de *batteries* diverses. Il donne sur le piano, par le jeu alterné des deux mains, de puissants effets de sonorité :



(C. Franck, *Prélude, Choral et Fugue.*)

On pratique sur les instruments à archet tous les A. qui proviennent de la décomposition d'accords à triple et quadruple cordes, exécutables sur ces instruments. Les compositeurs modernes en ont élargi l'emploi bien au delà des seules considérations de l'accompagnement, et ils les ont fait concourir tantôt à l'expression de sentiments poussés au plus haut degré d'exaltation et tantôt à des effets descriptifs. C'est dans cette dernière acception que le mouvement incessant de grands A. montants et descendants forme dans *L'Étranger*, de V. d'Indy, par une peinture musicale saisissante des vagues qui s'élèvent et s'abaissent, le motif-type de l'Océan :

(D'Indy, *L'Étranger.*)

Arpègement, n. m. Exécution de l'arpège.

Arpéger, v. intr. Exécuter successivement les sons d'un accord.

Arpeggio, n. m. ital., = arpège, employé au lieu de signe pour prescrire l'arpègement.

Arrangement, n. m. Transport d'une œuvre musicale à une autre destination. Réduction d'une partition de chœur ou d'orchestre pour le piano ou tout autre instrument. Remaniement d'une composition pour en étendre l'accès à d'autres catégories d'exécutants, ou la conformer aux changements de la mode. La pratique des A. fut connue dès le moyen âge. Elle consistait, dans la musique vocale, en adaptations de paroles nouvelles à des airs préexistants et, dans la musique instrumentale, en transcriptions écrites ou improvisées de tous genres. Vers la fin du XVe s. on arrangeait déjà pour le luth et l'orgue des chansons polyphoniques, des motets, des messes entières, comme l'on arrange aujourd'hui pour le piano les opéras et les symphonies. L'usage se perpétua et s'élargit de siècle en siècle. Bach et ses contemporains en appliquaient eux-mêmes les procédés à leurs propres ouvrages ainsi qu'à ceux d'autrui. Bach a arrangé 16 concertos de violon de Vivaldi pour le clavecin et 3 autres pour l'orgue; il a, de plus, transformé une œuvre pour 4 violons, du même auteur, en un concerto pour 4 clavecins. Hændel plus qu'aucun autre musicien a été coutumier d'A. et d'emprunts qui allaient jusqu'au plagiat. Du moins la forme nouvelle donnée par de tels maîtres aux compositions qu'ils arrangeaient était-elle toujours de la plus haute valeur artistique. Il n'en fut pas de même pour les remaniements que l'on prit l'habitude de faire subir aux partitions d'opéras, à chaque remise à la scène. Les A. grotesques de *La Flûte enchantée*, de Mozart (sous le titre : *Les Mystères d'Isis*), par Lachnith et Kalkbrenner (1801), et du *Freischütz*, de Weber (sous le titre de *Robin des bois*), par Castil-Blaze (1824), sont restés fâcheusement célèbres. Les chefs-d'œuvre du genre oratorio n'ont pas été préservés des ravages de l'A. Quelques-uns de ceux de Hændel, après avoir été déjà réorchestrés par Mozart ou par Robert Franz, ont été remaniés par des musiciens moins autorisés, qui ont, comme, dans *Jephté* par ex., transposé des morceaux, supprimé des rôles, échangé des voix et introduit desf ragments extraits d'autres partitions. Les A. présentés sous le titre de « Reconstitution » sont trop souvent arbitraires ou inexacts, et ceux qui consistent en une simple orchestration, presque toujours inutiles. On a été, en ce genre, jusqu'à prétendre transformer en symphonies les *Sonates* de piano de Beethoven. Entre les mobiles qui contribuent à multiplier les A., figure

l'intérêt des éditeurs, qui exploitent le succès commercial d'une œuvre en la débitant par tranches appropriées à tous les goûts, à tous les instruments et à tous les degrés de virtuosité. On doit compter aussi comme un facteur important la rareté des œuvres originales écrites pour certains instruments ou certains groupes d'instruments et notamment pour les orchestres militaires et les fanfares civiles, dont le répertoire ne s'alimente guère que d'A. (Voy. *Adaptation, Réalisation, Réduction, Transcription.*)

Arranger, v. tr. Opérer l'arrangement d'une œuvre musicale.

Arrangeur, n. m. Celui qui transcrit, adapte, remanie une œuvre musicale. Les méfaits de Lachnith, Castil-Blaze et autres ont jeté sur ce mot un discrédit qui en a restreint l'usage.

Arsis, n. f. Terme de métrique ancienne, désignant, chez les Grecs, la partie faible du pied, adopté par les grammairiens romains et les théoriciens du chant grégorien pour exprimer l'élévation de la voix sur l'accent tonique. En l'appliquant au battement de la mesure, il faut se souvenir que l'A. était bien le temps *levé*, mais marquait le temps fort, contrairement à l'usage moderne, d'après lequel le temps fort coïncide avec le *frappé*, ou *thesis*. Chez les anciens contrepointistes, un canon « per arsin et thesin » est celui dont le sujet se reproduit à l'état de renversement dans la réponse.

Art, n. m. Dans le sens général et absolu, recherche et mise en œuvre des moyens d'expression de la beauté. Dans le sens spécial et particulier à chaque direction de l'esprit ainsi qu'à chaque catégorie de moyens, mise en œuvre des procédés propres à ce mode. La théorie musicale, ou plus exactement la théorie mathématique de la musique, à peu près réduite aux calculs de la division de l'octave, faisait partie, au moyen âge, de l'enseignement des sept arts libéraux, où elle se rangeait dans le *Quadrivium*, à la suite de l'arithmétique. De nos jours, l'A. musical est séparé des beaux-arts, appellation réservée aux diverses branches des arts plastiques. Il embrasse dans sa vaste étendue la théorie et la pratique de la composition, du chant et du jeu des instruments. Ses divisions font l'objet d'ouvrages séparés auxquels leurs auteurs donnent volontiers pour titres l'A. du chant, l'A. du violon, de l'archet, du piano, l'A. de la fugue, l'A. de moduler, de diriger, l'A. du facteur d'orgues, etc.

Articulation, n. f. Division du son vocal en segments distincts, associés ou non à des syllabes. L'A. est effectuée par l'action combinée du voile du palais, de la langue, des dents et des lèvres, dont la conformation, variable selon les individus, influe sur sa netteté. Les anciens chanteurs italiens n'enseignaient l'A. qu'après la pose de la voix et la vocalisation sur les trois voyelles. L'A. est différente de la prononciation en ce que celle-ci est relative à chaque idiome séparé, tandis que l'A. est commune à toutes les langues. Dans le jeu des instruments à vent, l'A. consiste en une manière nette et claire de distinguer les sons les uns des autres. Elle se réalise par un souffle bien réglé et, pour les instruments à embouchure, par le mouvement approprié des lèvres.

Articuler, v. tr. Faire distinctement reconnaître chaque son.

Artifice, n. m. « Industrieuse combinaison de moyens », selon Littré. Les théoriciens modernes rangent sous ce nom les procédés de composition par lesquels des notes étrangères à l'harmonie y sont introduites pour les préparer, résoudre, relier ou orner les parties mélodiques ou les successions d'accords. Ce qui reste aujourd'hui des anciens *agréments*, l'anticipation, l'appoggiature, le grupetto, le mordant, le port de voix, est rangé avec les broderies, l'échappée, les notes de passage et la syncope, parmi les A. mélodiques. Ce que les historiens appellent « les A. des Néerlandais » était plus vaste et plus compliqué. C'était l'ensemble des procédés contrepointiques que les compositeurs franco-belges des XVe et XVI^e^s. avaient portés à leur plus haut point de raffinement et qu'ils se plaisaient quelquefois à exprimer en véritables énigmes de notation. L'apparence bizarre de quelques-uns de ces A. et les difficultés de lecture de la notation proportionnelle ont porté certains écrivains à n'y voir qu'un étalage pédant de formules vides, alors qu'il s'agissait des jeux subtils d'artistes d'une habileté extrême. (Voy. *Canon, Contrepoint.*)

Artiste, n. 2 g. Celui, celle qui fait profession d'exercer l'art du compositeur ou de l'exécutant. Par extension, celui, celle qui a un profond sentiment de l'art, tout en ne s'y consacrant pas lui-même.

As. Nom allem. du *la* bémol.

Ascendant, adj. 2 g. Qui va en montant, en progressant du grave à l'aigu.

Aspiration, n. f. Sorte d'appoggiature, figurée chez Couperin (1717) et chez Marpurg (1750) par un accent aigu, qui a pour effet de détacher la note préparée par l'appoggiature.

Aspirer, v. tr. Attirer l'air dans les poumons.

Assai, adv. ital. de quantité, = très, beaucoup. On le joint à une indication de mouvement ou de nuance pour en accroître l'effet : « allegro assai » = très gai.

Association. Voy. *Société*.

Assoluto, adj. ital. 2 g., = absolu. Se disait dans l'ancien opéra ital. pour qualifier les premiers rôles : *prima donna assoluta* = première chanteuse en titre d'emploi.

Assourdir, v. tr. Produire par un bruit intense une impression violente sur l'organe de l'ouïe et parfois une surdité passagère. Étouffer la sonorité d'un instrument par un moyen artificiel, voile, sourdine, etc.

A tempo, loc. ital., littér. « au mouvement », marquant le retour à l'allure normale d'un morceau, après un passage ralenti ou exécuté *a piacere*.

Atonal, adj. Néol. proposé pour décrire la construction mélodique et harmonique d'œuvres contemporaines et spécialement de celles du compositeur viennois A. Schœnberg, dans lesquelles la multiplicité des modulations et la superposition de tonalités différentes détruit ou entrave la notion du mode et du ton.

Attacca, impératif du v. tr. ital. *attaccare* = attacher. Cette locution, placée à la fin d'un morceau, marque son enchaînement avec le suivant.

Attacco, n. m. ital. Très court sujet de fugue ou motif traité en imitation serrée dans un développement contrepointique.

Attaque, n. f. Manière d'émettre les sons de la voix ou de mettre en branle les cordes ou les touches d'un instrument.

Attaquer, v. tr. Commencer l'exécution d'un morceau.

Attractif, adj. 2 g. Qui a la propriété d'attirer. On appelle *notes attractives* celles qui tendent à se joindre, à se résoudre l'une dans l'autre. Dans la gamme diatonique, le 4e degré, qui tend à se résoudre en descendant sur le 3e, et le 7e degré qui tend à se résoudre en montant sur l'octave de la tonique, sont dits notes attractives.

Aubade, n. f. Petit concert donné vers l'aube du jour sous les fenêtres d'une personne que l'on veut honorer ou fêter. Les A. étaient autrefois fréquentes et souvent officielles. Les tambours des régiments tenant garnison à Versailles ou à Paris donnaient, depuis le règne de Louis XIV, une A. au souverain, le matin du 1er janvier. Cette coutume s'est continuée jusqu'au second empire. Elle était imitée en province par les tambours et trompettes des villes, qui donnaient des A. aux officiers municipaux à l'occasion de leur élection. La Basoche de Paris se rendait en corps, une fois l'an, avec un petit orchestre de trompettes, hautbois, bassons et timbales, sous les fenêtres du premier président au Parlement et des présidents à mortier. En souvenir de ces cérémonies et des concerts qui en étendaient l'usage à la vie privée, le titre d'A. a été donné, de nos jours, à des morceaux de caractère approprié. Ed. Lalo a composé vers 1855 une *A.* pour 5 instruments à vent et 5 instruments à cordes. C'est par une A. (en esp. *Alborada*) que débute le brillant *Caprice espagnol* pour orchestre, de Rimsky-Korsakow (1887).

Audible, adj. Que l'on peut entendre.

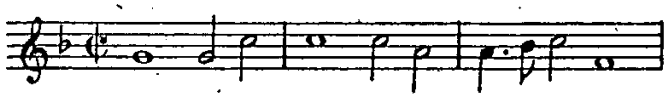
Auditeur, n. m. Celui qui écoute un concert, une leçon, etc.

Auditif, adj. Qui appartient à l'ouïe. (Voy. *Appareil auditif*.)

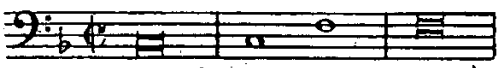
Audition, n. f. **1.** Action d'entendre. Entendre est la fonction de l'organe de l'ouïe, écouter est un acte de la volonté. L'A. « donne une signification à la fois intellectuelle et sensuelle aux phénomènes sonores ». Il appartient à l'être intelligent de la faire concourir à la vie de son esprit, par l'usage réfléchi qu'il en sait faire. (Voy. *Appareil auditif*, *Oreille*.) || *L'A. colorée* est un phénomène qualifié de « perversion psycho-sensorielle » ou d' « association morbide », qui consiste à associer aux sensations auditives des sensations visuelles imaginaires. On l'observe, dit P. Bonnier, chez des individus « déséquilibrés dans le champ de la sensorialité consciente et doués d'une grande puissance d'analogie ». || **2.** Exécution d'une œuvre musicale, en dehors du théâtre. La mention « première audition », sur un programme de concert, signifie « première exécution ». Les exercices d'élèves, dans les institutions et cours privés, sont souvent annoncés sous ce titre.

Auditoire, n. m. Réunion de personnes qui entendent un concert.

Augmentation, n. f. Artifice contrepointique consistant à doubler de valeur les notes d'un thème en le répétant. Les maîtres anciens y déployaient leur ingéniosité. En superposant à la clef quatre signes de mesure différents, Pierre de la Rue indiquait sur une seule portée le développement des quatre voix d'un canon procédant par A. à l'égard l'une de l'autre. Tandis que la voix supérieure chantait :



les mêmes notes paraissaient augmentées du double à la basse :



On trouve des exemples nombreux de ce procédé chez les grands contrepointistes et chez Bach. Le compositeur anglais B. Cooke se rendit célèbre par un Canon en A. à trois voix, trouvé si beau, qu'on le grava sur sa tombe (1793).

Augmenté, part. passé du v. tr. augmenter. Se dit d'un intervalle dont la contenance a été accrue par l'introduction d'un accident (Voy. *Intervalle.*)

Auriculaire, n. m. Le cinquième doigt de la main, désigné par le chiffre 5 dans le doigté des instruments à clavier et par le chiffre 4 dans celui des instruments à cordes.

Authente, n. m. Nom donné à quatre des huit modes du chant ecclésiastique, qui s'étendent à l'aigu de la finale et ont la teneur à la quinte ou à la sixte. (Voy. *Mode.*)

Authentique. Voy. *Authente.*

Automatisme, n. m. Ensemble des mouvements impulsifs ou qui résultent d'une habitude prise. L'A. a souvent une large part dans les études instrumentales dites de mécanisme et, chez certains individus, vient en aide à la mémoire musicale.

Automèle, adj. Se dit, dans le chant liturgique, des antiennes qui se chantent sur une mélodie commune à plusieurs textes.

Autophone, adj. Néol. employé par Mahillon pour classer les instruments « formés de corps solides, assez élastiques pour entretenir le mouvement vibratoire provoqué par la percussion, le pincement ou le frottement». (Voy. *Instruments de percussion.*)

Avaler, anc. fr., v. tr. syn. de descendre. Le petit traité français de déchant du XIIIe s., publié par Coussemaker, recommande d'observer « si le chant monte ou avale ». On appelait, dans le jeu du luth, « accord à cordes avalées », un accord au-dessous du ton normal, obtenu par une tension plus lâche. (Voy. *Ravalement.*)

Avicinium, n. formé du lat. *avis* = oiseau. Jeu d'orgues, qui, dans quelques anciens instruments, imitait le chant des oiseaux.

A vide. Se dit de la corde d'un instrument à manche, que l'on fait vibrer dans toute sa longueur, sans pression du doigt sur la touche. Dans l'indication du doigté, la corde à vide se marque par un zéro. L'archiluth, le chitarrone, le théorbe étaient munis de cordes tendues en dehors du manche et qui se pinçaient à vide.

B

B. 1. Deuxième lettre de l'alphabet désignant, dans la notation alphabétique, le deuxième degré de la gamme diatonique, le premier, ou A, étant le *la.* Lorsque fut adopté le système des hexacordes et des muances (XIIe s.), une distinction dut s'établir entre la forme donnée au B, selon qu'il représentait, dans l'hexacorde dur, le *si* naturel ou, dans l'hexacorde mou, le *si* bémol. On figura donc le B sous deux aspects : un *b* minuscule à panse carrée, dit *b quadratum* ou *b quadrum, b quarre, b carré,* qui fut l'origine du bécarre actuel et qui désignait le *si* naturel, et un b minuscule à panse arrondie, le *b rotundum,* qui exprimait le *si* bémol et qui est devenu le bémol. Au XVe s. apparut le *b cancellatum,* ou *b* traversé d'une croix ayant pour effet de hausser la note d'un demi-ton, et qui fut la forme primitive du dièse. La terminologie musicale allemande, pour maintenir la distinction entre le *si* bémol et le *si* naturel, ou bécarre, dans la nomenclature alphabétique, se sert du B pour le *si* bémol et de l'H pour le *si* naturel. En Angleterre, en Hollande, etc., le B désigne purement et simplement le *si.* || **2.** Abréviation pour le mot basse.

Bacchanale, n. f. Danse bruyante et tumultueuse, accompagnant le culte de Bacchus. Dans la terminologie musicale moderne, ce mot fut

d'abord appliqué à des chansons bachiques, insérées dans un recueil qui parut à Caen, en 1615. Mais cette application resta exceptionnelle, et, en 1716, on retrouve le mot servant de titre à quelques pièces de clavecin de Fr. Couperin. Vers 1800, Steibelt publia à Paris un cahier de 12 B. pour le piano avec accompagnement de tambourin (tambour de basque) : ce genre de danse et de musique eut une certaine vogue dans les salons, à l'époque du Directoire. Des B. furent introduites dans quelques ballets et opéras. Celle d'*Achille à Scyros*, de Cherubini (1804), fut imitée par Spontini dans un morceau ajouté aux *Danaïdes*, de Salieri (1817). La plus célèbre de toutes fut celle que Wagner écrivit pour les représentations de *Tannhäuser* à Paris (1861). Le ballet de Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, se termine par une étincelante B. Aucune tradition de forme ne limite, dans les pièces qui portent ce titre, l'invention du compositeur, qui vise à réaliser, par l'animation des rythmes et la richesse du coloris, la description musicale des scènes évoquées.

Bacchiaque. Voy. *Pied.*

Bachique, adj. 2 g. Qui a rapport au culte de Bacchus. C'est le qualificatif ordinaire des chansons et airs à boire.

Bagatelle, n. f. Composition légère et de peu d'étendue. Beethoven a donné ce titre à ses pièces de piano, op. 33, 119 et 126.

Bag-pipe. Variété de cornemuse en usage dans les Iles Britanniques. (Voy. *Cornemuse* et *Hornpipe.*)

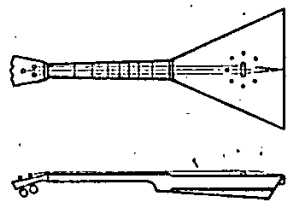
Bague, n. f. Anneau de plomb soudé autour d'un tuyau d'orgue, pour maintenir en leur place l'extrémité supérieure du pied et la base du tuyau.

Baguette, n. f. Petit bâton terminé en boule ou en olive à l'une de ses extrémités et servant à battre le tambour, le tambourin provençal ou les timbales. Les B. du tambour se font en bois, celles des timbales, en baleine avec une tête de bois recouverte de peau ou d'éponge. || On donne parfois ce nom au bâton dont se sert le chef d'orchestre pour diriger l'exécution. || Partie de l'archet. Long bâton mince et flexible qui porte la mèche de crins.

Baisser, v. tr. Diminuer le volume de la voix. || Descendre l'intonation ou l'accord d'un instrument au-dessous du ton fixé.

Bal, n. m. Nom donné dans les provinces de l'Ouest, Angoumois, Saintonge, Aunis, à des airs populaires de musique de danse, en mouvement vif et mesure binaire.

Balalaïka, n. f. Sorte de guitare à dos plat, de forme triangulaire, à long manche et à trois cordes, populaire en Russie où elle sert à l'accompagnement des chants et des danses des Cosaques et des paysans.



Balalaïka.

Balancement, n. m. Agrément exprimé dans la notation, chez L'Affilard, par un trait ondulé, chez Marpurg, par une série de points placés au-dessus de la note et surmontés d'un signe de liaison. Dans les deux cas, le B. s'exécutait comme un trémolo de peu de durée.

Ballabile, n. m. ital., de *ballare* = danser. Pièce de musique de danse, sans forme spéciale. Meyerbeer a donné ce nom à trois airs de ballet de *Robert le Diable* (1831) et à celui qui ouvre le 5e acte des *Huguenots* (1836).

Ballade, n. f., tiré de l'ancien v. n. *baller* = danser. A l'origine, chanson à danser, très simple, répandue depuis l'époque des troubadours et caractérisée par la présence d'un refrain, vraisemblablement chanté en chœur. La *ballata* italienne de la Renaissance et les *ballads* et *roundelays* mentionnés en Angleterre dès 1326 étaient sans nul doute importés de France. En 1350, on enseignait aux enfants de la Sainte-Chapelle, pour le service du roi, des B. et motets. Les œuvres de Guillaume de Machaut (XIVe s.) contiennent environ 80 B. et « chansons baladées », avec refrains, notées. A peu près abandonné en France ou détourné de son sens musical, le titre de B. s'est conservé dans la langue anglaise comme équivalent du mot chanson, dans toutes ses acceptions; il désigne principalement de petites pièces populaires, susceptibles de recevoir indéfiniment de nouveaux couplets, et desquelles on forme de petits ouvrages scéniques, les *ballad-operas*, analogues à notre ancien opéra-comique en vaudevilles. Le répertoire ancien de la B. anglaise comprenait de charmantes mélodies; aujourd'hui décrié, le nom ne s'applique plus qu'à des productions de bas étage. Au contraire, en Allemagne

à l'époque romantique, il s'est rehaussé jusqu'à désigner des poèmes narratifs de genre légendaire ou fantastique, divisés en plusieurs stances et composés avec accompagnement instrumental. Les B. de Burger, Schiller, Gœthe, Uhland, mises en musique par Schubert, Schumann, Carl Loewe, atteignent parfois les proportions de la cantate. Des morceaux de ce genre ont été introduits dans des opéras; on doit citer, comme ayant joui de la plus grande popularité, la B. de *La Dame blanche*, de Boïeldieu (1825), et celle du roi de Thulé, dans le *Faust* de Gounod (1859). Le même titre a été donné à des pièces instrumentales de forme libre, de style pathétique et de dimensions souvent considérables. Chopin a laissé 4 B. pour le piano, op. 23, 38, 47 et 52. On en connaît autant de Brahms, op. 10, et une de G. Fauré, avec orchestre, op. 19 (1881).

Ballet, n. m. Spectacle de danse et de pantomime accompagné de musique. Il a pris naissance, au moyen âge, dans les mascarades de cour. Ce qui n'avait été d'abord que des épisodes dans un bal ou des *entremets* dans un festin s'organisa peu à peu en *entrées* disposées d'après un plan poétique, avec récitation, chant, mouvements réglés sur les rythmes de chansons à danser ou de pièces instrumentales. Le *Ballet comique de la Reine*, composé par Balthasar de Beaujoyeulx sur le sujet de *Circé* et représenté à la cour de France pour les noces du duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudémont (1581), dépassa en importance et en luxe tout ce qui avait été vu auparavant, et ouvrit une ère brillante pour le B. de cour, ainsi que de lointaines perspectives pour la création de l'opéra. Les livrets et les relations des contemporains renseignent abondamment sur le sujet et la mise en scène de ces spectacles. Il est malaisé d'identifier ce qui subsiste de leur musique dans les livres d'*Airs* de Guedron, Bataille, Moulinié, etc., et dans les pièces de luth de R. Ballard et autres. Un nombre considérable de musiciens était souvent rassemblé pour leur exécution. Le morceau final de *La Délivrance de Renaud*, que dansa Louis XIII en 1617, fut chanté et joué par 92 voix et 45 instruments. La fête se terminait toujours par une danse générale et prolongée, appelée « le grand ballet ». Lulli, après avoir collaboré activement aux B. de cour, fit une large place aux intermèdes dansés dans ses tragédies lyriques et donna dans *Le Triomphe de l'Amour* (1681) le modèle, bientôt imité à satiété, de l'opéra-B. Quel que fût le sujet du drame, la musique sur laquelle se mesuraient les mouvements des danseurs était coulée dans un nombre variable de moules conventionnels, tels que la mode les inspirait à l'époque de la représentation : courante, sarabande, menuet, canaries, sous Lulli et ses élèves, gavotte, rigaudon, au temps de Rameau. Les « airs de caractère » destinés aux entrées de guerriers, de sauvages, de démons, se distinguaient par l'allure énergique ou bizarre de leurs thèmes tout en se soumettant à la symétrie habituelle des périodes et des reprises. Quoique ce genre de spectacle fût répandu dans toute l'Europe, on tint longtemps le B. pour une spécialité française, et, sur les mêmes théâtres où les rôles d'opéras étaient presque exclusivement réservés à des chanteurs italiens, la composition et l'exécution de divertissements chorégraphiques revenaient à un personnel venu de France. Le caricaturiste Rowlandson a synthétisé ce fait dans deux de ses meilleures estampes, *Une famille italienne* et *Une famille française*, qui représentent des répétitions d'opéra et de B. L'apparition du *B.-pantomime*, ou B. d'action, due aux efforts de Noverre, coïncida avec celle des grands ouvrages de Gluck. La nouveauté du spectacle n'eut pas alors pour corollaire l'éclosion d'un genre approprié de composition. *Médée et Jason* (1775) et les B. imaginés par Noverre ou Gardel furent dansés sur des suites d'airs empruntés aux opéras, symphonies, romances et vaudevilles du jour; ces derniers étaient qualifiés d' « airs parlants », parce que leur texte sous-entendu était présent à la mémoire des assistants et pouvait aider à expliquer une situation. Persuis usait encore de cette méthode en 1812, lorsqu'il arrangeait en B. les opéras *Nina*, de Dalayrac, et *L'Épreuve villageoise*, de Grétry. A partir de 1820, Schneitzhœffer, puis Hérold et Ad. Adam la firent peu à peu presque abandonner à l'Opéra de Paris, en composant des partitions inédites pour chaque nouveau scénario de B. Mais les anciens errements sont encore suivis sur certains théâtres, dans les représentations de féeries ou de « pièces à grand spectacle », et on les a reconnus dans l'arrangement de morceaux de piano de Chopin, qui a servi à l'un des B. russes récemment dansés à Paris. Pendant le XIXe s., on vit les traditions de l'ancien opéra-B. se main-

tenir dans les entrées de danse et les divertissements dont on ne cessait pas de tenir l'introduction pour indispensable dans un « grand opéra ». Les airs de B. de *Guillaume Tell*, de Rossini (1829), de *Gustave III*, d'Auber (1833), du *Prophète*, de Meyerbeer (1849), passèrent pour les modèles du genre. Wagner, hostile à ce mélange, dut se plier aux habitudes parisiennes et composa pour la traduction de *Tannhäuser* (1861) la scène dansée et mimée du Venusberg. La composition d'une partition de B. demeurait cependant une tâche secondaire, souvent confiée à de jeunes musiciens pour leur coup d'essai et dont ils ne pouvaient guère attendre de succès étendu ni durable, car les partitions même les mieux accueillies étaient rarement reprises et moins encore exportées hors de leur lieu d'origine. La charmante musique de *Coppélia*, de Léo Delibes (1870), parut ouvrir des voies nouvelles à la musique de B., qui, entre les mains de quelques artistes éminents, s'orienta, par la variété de ses formes et la mise en œuvre de toutes les ressources du coloris orchestral, vers la symphonie descriptive. Entre les productions de ce genre données depuis lors à l'Opéra on doit citer tout au moins *La Korrigane*, de Widor (1880), et *Namouna*, d'Ed. Lalo (1882). Dans quelques ouvrages récents, de courtes dimensions, représentés au Théâtre des Arts, *La Peri*, de Dukas, *Daphnis et Chloé*, de Ravel, *Le Festin de l'Araignée*, d'Alb. Roussel, la musique de B. a conquis un niveau tellement élevé qu'elle a pu, séparée de la scène, se fixer au répertoire régulier des grands concerts symphoniques. (Voy. *Opéra*.)

Ban, n. m. Batterie ou sonnerie militaire précédant et terminant une publication solennelle. Les locutions : ouvrir le ban, fermer le ban, en désignent les deux applications.

Bande, n. f. **1.** Troupe de musiciens formant un orchestre spécial. On appelait de ce nom, sous l'ancien régime, le petit orchestre des 24 violons du roi. On l'emploie aujourd'hui, en Angleterre, en Italie, etc., et moins communément en France, pour désigner un corps de musique militaire, ou, au théâtre, un groupe d'instruments jouant sur la scène. || **2.** Nom donné par quelques auteurs du XVIIIe s. à la portée de quatre lignes sur laquelle se note le chant liturgique.

Bandurria, n. f. Variété de guitare, à fond plat, montée de six cordes doubles, populaire en Espagne. En raison de l'analogie de forme, on a décrit sous le nom de *bandoura* une guitare plate à court manche, répandue dans l'Ukraine où elle est appelée *cobsa* et qui porte, outre six cordes principales, un nombre variable de cordes tendues sur la table, fixées sur les éclisses et pincées à vide. (Voy. *Pandore*.)

Banjo, n. m. Sorte de guitare, montée de cinq à neuf cordes, populaire chez les chanteurs nègres de l'Amérique du Nord. Sa caisse de résonance est de forme circulaire et a pour table une peau tendue.

Barbe, n. f. Petite lame de métal placée devant la bouche de certains tuyaux d'orgues, afin d'en rendre le son plus mordant. Les jeux qui en étaient munis étaient appelés autrefois *jeux barbus* et *vox barbata*. (Voy. *Frein*.)

Barcarolle, n. f. Petite pièce vocale ou instrumentale dont le rythme balancé, qui rappelle le mouvement d'une barque glissant sur les eaux, était populaire chez les gondoliers de Venise, autrefois nommés *barcarols*. Une entrée intitulée « La fête des barquerolles », figurait dans l'opéra-ballet de Campra, *Les Festes vénitiennes* (1710). Il y a une B. célèbre dans *Obéron*, de Weber (1826). On a longtemps vanté celles de *Zampa*, d'Hérold (1831), de *La Muette* et de *Fra Diavolo*, d'Auber (1828 et 1830). La mesure ordinaire des B. est à 6/8, avec appui sur le premier temps. Celle que Chopin a écrite pour le piano (op. 60) est à 12/8. M. Florent Schmitt, contrairement à l'usage, a choisi la mesure à 3/4, avec triolet au premier temps (*Pièces romantiques*, op. 42, n° 2). Gabriel Fauré n'a pas publié moins de 12 B. pour le piano.

Barde, n. m. Poète chanteur chez les Celtes. Le rôle des B., en Bretagne et en Armorique, dans le moyen âge, côtoyait la religion et la politique. Des vestiges de leurs traditions se sont répercutés jusqu'au XIXe s., en Irlande et dans le pays de Galles. Leur influence musicale s'est bornée à la transmission de quelques airs populaires.

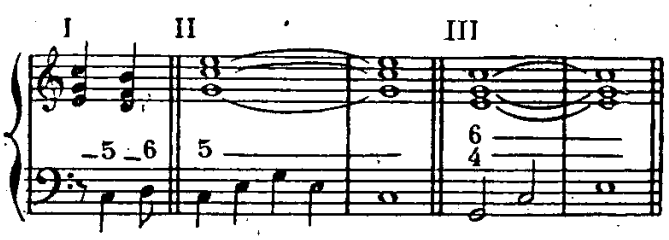
Bardit, n. m. Prétendu chant national des Germains. Une mauvaise lecture d'un passage de Tacite, parlant du bruit produit pendant le combat par les clameurs des Germains, *barritus*, a fait croire à l'existence chez eux d'un chant de guerre, dit *barditus*. Cette erreur, longtemps accréditée, a été réfutée et abandonnée.

Barem, n. m. Ancien jeu d'orgues, de la facture allemande, que l'on classait parmi les jeux bouchés de huit ou de seize pieds à timbre doux.

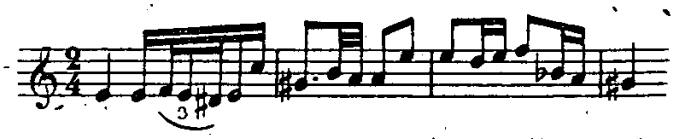
Baril, ou *Barillet*, n. m. Partie du tuyau de la clarinette, qui s'intercale entre le bec et la pièce supérieure.

Barrage, n. m. Pièce métallique disposée dans la caisse du piano et qui permet, en la renforçant, d'augmenter le nombre des cordes, leur calibre et leur tension. L'invention en est attribuée à Sébastien Érard.

Barre, n. f. **1.** T. de lutherie. Pièce de bois collée à l'intérieur des instruments à cordes, sous la table supérieure, en suivant toute sa longueur, pour fortifier la partie de la caisse où s'exerce la pression du chevalet. Ses proportions sont essentielles à la qualité du son. Une B. trop faible fléchit sous le poids, et la sonorité s'amollit; une B. trop forte s'oppose à l'élasticité de la table et produit un durcissement du son. L'opération qui consiste à *rebarrer* d'anciens instruments est considérée comme extrêmement délicate. || **2.** T. de notation. On distingue dans la notation plusieurs sortes de B. Dans le chant liturgique, la B. marque la séparation des *distinctions* (voy. ce mot). — La *B. d'anticipation* est un trait léger que l'on place devant le chiffre d'un accord, lorsque cet accord doit être attaqué avant la note de basse à laquelle il appartient (I). — La *B. de continuité* ou *de prolongation*, figurée après le chiffre, a pour effet d'étendre la durée de l'accord, aussi longtemps qu'elle subsiste (II); on double cette B. lorsqu'elle affecte deux intervalles (III) :

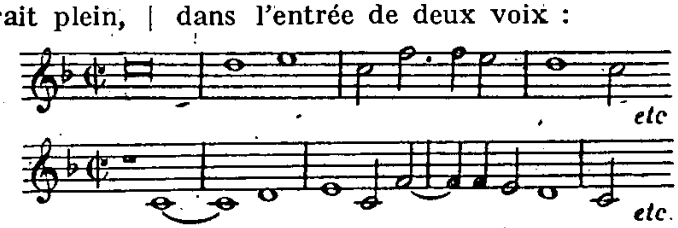


La *B. de liaison* est un trait plein, horizontal, par lequel on réunit les queues de plusieurs notes de même valeur faisant partie d'un même groupe; le nombre des B. équivaut à celui des crochets qu'elles remplacent, simple pour les croches, double, triple, pour les doubles, triples croches, etc. Un même groupe de notes peut comporter l'emploi d'un nombre variable de B. de liaison :



(Beethoven, *Sonate*, op. 101.)

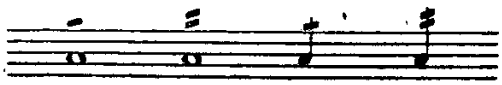
La *B. de mesure* est un léger trait vertical traversant la portée ou les portées superposées et partageant le texte musical en compartiments d'égale durée. La libre mélodie du moyen âge ne connaissait pas les B. de mesure; on usait du « point de division » dans un esprit tout différent et pour attirer l'attention de l'exécutant sur les repos de la phrase musicale, plutôt que pour établir en celle-ci une symétrie absolue, que réclamaient seuls les airs de danse. L'usage des B. de mesure s'établit au XVIe s. dans les morceaux notés en tablature de luth ou d'orgue, où l'on devait réduire en accords verticaux les harmonies produites par les jeux du contrepoint. On s'en servit ensuite pour faciliter la direction du chœur ou de l'ensemble instrumental, dans les ouvrages mis en partition, dont les parties séparées continuaient d'être copiées et imprimées sans B. Le traité d'Agricola (1529) en offre un des premiers exemples, sous forme d'une portée unique de dix lignes contenant toutes les parties. En 1577, l'édition des madrigaux à quatre voix de Cyprien de Rore, mis en partition avec B. de mesure, constitue encore une exception. Mais, à peu d'années de là, la pratique du chant accompagné amène le triomphe de ce procédé commode, qui entraîna l'accentuation du *temps fort* et peu à peu l'obligation de la *carrure*. Les B. de mesure, introduites dans les rééditions de musique ancienne, en altèrent profondément le sens rythmique; il arrive que, par leur présence, un thème repris en imitation se trouve accentué différemment dans l'entrée de deux voix :



(Palestrina.)

Au XVIIIe s., les préludes, dont les

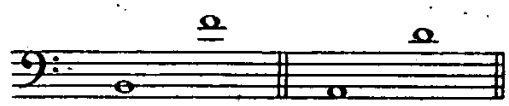
Pièces de clavecin de Rameau offrent l'exemple, et les cadences de virtuosité, telles que Bach les introduit dans ses *Fantaisies*, échappent seules à la tyrannie des B. de mesure, contre lesquelles se prononce actuellement une vive réaction. On leur reproche à bon droit d'obliger la phrase musicale à « se mouler sur le quadrillage des temps forts » et de conduire un grand nombre d'interprètes vers « une exécution mécanique ». Dans les traductions de notations anciennes, on a essayé d'introduire, au lieu de B. de mesure, des virgules (Adler), par des traits verticaux formés de points, par des interruptions produisant des « blancs » dans la portée (Emmanuel); on a proposé leur suppression, en principe, et leur placement aux seuls endroits nécessaires pour marquer les parties accentuées du discours musical (Lenormand). Une tentative de ce genre a été faite par Conus dans ses *Problèmes de Rythme* pour le piano. La B., ainsi comprise, remplit le rôle des *distinctions* dans la notation du chant liturgique. — La *B. oblique* est susceptible de plusieurs interprétations, selon l'époque et le lieu de son emploi. Chez les musiciens anglais du XVIIe s., la B. oblique, simple ou double, placée au-dessus ou au-dessous de la note, est un signe d'ornement et indique le mordant, l'appogiature ou l'acciacatura (voy. ces mots); placée entre



deux notes, elle commande leur liaison au moyen d'une note de passage ou de l'un de ces mêmes ornements; chez les luthistes et clavecinistes, elle sert ordinairement à prescrire l'arpègement; Pachelbel (1699) la place entre les deux portées pour indiquer l'arpègement successif des deux mains sur le clavier. Depuis le XVIIIe s., la *B. oblique* est un signe de répétition, qui a été décrit ci-dessus, à l'article *Abréviation*. — La *petite B. oblique* qui traverse un chiffre dans la notation d'un accord est un signe de diminution : l'accord de trois sons avec quinte diminuée se marque 5. Celle qui traverse la queue d'une petite note servant d'appogiature a pour effet de la rendre brève; c'est la « petite note barrée » des auteurs classiques. (Voy. *Appogiature*.) — La *B. de silence* est un trait vertical placé dans l'intérieur d'une mesure et remplissant un ou plusieurs interlignes de la portée, selon la durée qu'il représente. (Voy. *Silence*.) — La *double B.* est un signe de séparation entre les divisions principales d'un morceau, et de terminaison après son accord final. Elle devient un signe de reprise par l'addition de deux points, du côté qui regarde la partie à reprendre.

Barrer, v. tr. Placer une barre dans l'intérieur d'un instrument. Tracer une barre dans la queue d'une petite note.

Baryton, n. m. **1.** Voix d'homme intermédiaire entre le ténor et la basse, appelée au XVIIe s. en France *concordant*. Son étendue varie selon les individus :



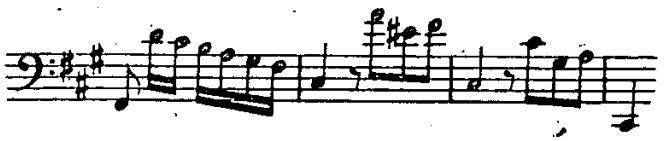
J.-B. Martin († 1837), dont le nom servit longtemps à désigner certains rôles d'opéra-comique, Faure, Lassalle ont été de célèbres B. français. Parmi les rôles écrits pour ce genre de voix, il suffira de citer ceux de Don Juan, dans l'opéra de ce nom, de Mozart (1787), de Figaro, dans *Le Barbier de Séville*, de Rossini (1816), de Wolfram, dans *Tannhäuser*, de Wagner (1845), de Rigoletto, dans l'opéra de Verdi (1851). || **2.** Instrument à cordes, à archet, tombé en désuétude après avoir joui d'une certaine vogue pendant le XVIIe et le XVIIIe s., en Allemagne et en Italie, où il était appelé *viola di bordone*. Ses dimensions et son accord étaient ceux de la basse de viole. Il était monté de cinq ou six cordes de boyau, passant sur la touche, et d'un nombre de cordes métalliques variant de sept à vingt-sept, tendues au-dessous de la touche, résonnant par sympathie, et qu'au besoin des doigts de l'exécutant pouvaient atteindre et pincer à vide, par une ouverture ménagée derrière le manche. Le prince Nicolas Esterhazy, au service duquel Haydn était attaché, ayant pour le B. une sorte de passion, le maître ne composa pour son usage pas moins de 175 ouvrages. || **3.** Le nom de B. est joint à celui de quelques instruments à vent, bugle, saxophone, etc., pour en indiquer l'ambitus.

Barytoner, v. intr. peu usité. Chanter en voix de baryton.

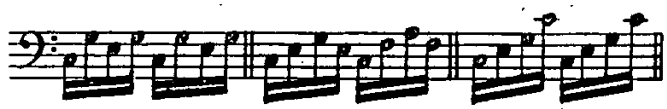
Bas, *basse*, adj. 2 g. Qui est situé à la partie inférieure de l'échelle sonore. || Qui donne peu de son. Parler à voix basse : se dit de la voix chuchotée, sans inflexions sonores appréciables. On classait au moyen âge, sous l'appellation générale de bas instruments, ceux qui développaient peu de sonorité.

Bas-dessus, n. m. Ancien nom de la voix de mezzo-soprano.

Basse, n. f. **1.** La plus grave et la plus étendue des voix d'hommes. Les variétés qu'elle présente ont été classées sous divers noms : la *B. profonde*, autrefois nommée *Basse-contre*, située du *ré* ou du *mi* au-dessous de la portée, en clef de *fa*, au *sol* ou au *si*, une douzième plus haut; Levasseur, pour qui Meyerbeer écrivit les rôles de Bertram, dans *Robert le Diable* (1831), et de Marcel, dans *Les Huguenots* (1836), descendait au *mi* bémol au-dessous des lignes et montait au *fa* dièse au-dessus. Un air de Hændel, chanté par Boschi dans *Acis et Galatée* (1708), dépasse encore cette étendue :



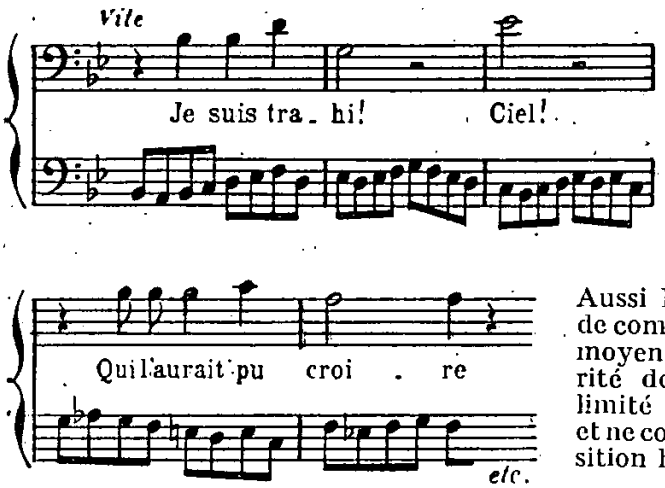
On trouve en Russie des chanteurs dont la voix, descendant au contre-fa, donne aux chœurs religieux et populaires une puissance et un coloris singuliers. — La *B. chantante*, dite autrefois *Basse-taille*, est confondue souvent avec le baryton, qu'elle dépasse au moins d'une tierce au grave; moins puissante, mais plus souple que la B. profonde, elle en diffère plus par le caractère que par l'ambitus. Il n'est pas d'opéra qui ne contienne pour l'une ou l'autre variété de la voix de B. un ou plusieurs rôles de première importance. Par une tradition qui s'est formée au XVIe s., on lui confie, en France, l'exécution du plain-chant. ‖ **2.** Instrument le plus grave d'une famille, à cordes ou à vent. La nomenclature instrumentale comprenait, avant le XIXe s., la *B. de cromorne*, la *B. de hautbois*, la *B. de viole*, la *B. de violon*, etc. Cette dernière, qui s'est maintenue longtemps sous le seul nom de *B.*, était un violoncelle de grand patron, mesurant, d'après un spécimen d'Amati, 0 m. 80 de longueur de caisse, tandis que les violoncelles du même luthier et de Stradivari mesurent de 0 m. 73 à 0 m. 76. Les noms de B. de viole et B. de violon sont quelquefois donnés à des jeux d'orgue, imitant le timbre de ces instruments. ‖ **3.** Partie la plus grave d'une composition harmonique. On désigne cette partie par le nom de *B.*, quel que soit l'agent sonore qui en est chargé; écrire la B. sous un chant donné, ou écrire un chant ou plusieurs parties sur une B. donnée sont des exercices pratiques dans l'étude de l'harmonie; « jouer la B. » dans un morceau noté pour le piano à quatre mains signifie exécuter les parties de l'harmonie qui occupent les octaves graves du clavier; on dit communément les B. pour désigner les cordes ou les registres graves d'un instrument; on qualifie de *pleines* les B. d'une composition lorsque l'harmonie que forment les parties graves avec les parties supérieures donne à celles-ci un soutien solide et varié. ‖ **4.** La *B. d'Alberti* est une forme d'exécution de la B. instrumentale en accords brisés, qui se répandit par l'influence du chanteur et compositeur Domenico Alberti († 1740) et devint à la mode parmi les amateurs, pour sa facilité. Elle se présente fréquemment dans les œuvres de clavecin et de piano de l'époque classique. Mozart en a fait un grand usage. ‖



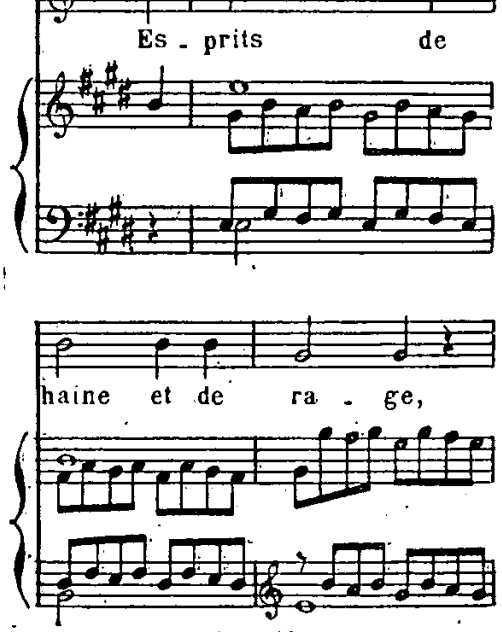
Basse d'Alberti.

5. *B. chiffrée.* Notation abrégée des parties d'accompagnement, dans laquelle la partie de B. est surmontée de chiffres indiquant les accords qu'elle doit porter et qu'il appartient à l'exécutant de réaliser. (Voy. *Accompagnement, Chiffrage, Réalisation.*) ‖ **6.** *B. continue*, souvent appelée, aux XVIIe et XVIIIe s., par abréviation, *continuo*, partie d'une composition destinée à l'accompagnement. On la notait d'une façon sommaire, chiffrée ou non, que l'exécutant développait. Indispensable dans la musique de chambre, elle était d'usage dans l'orchestre, où le musicien chargé de la direction l'interprétait au clavecin. ‖ **7.** *B. contrainte*, dite en ital. *basso ostinato*, dessin ou motif d'accompagnement formé de quelques notes et uniformément répété pendant tout ou presque tout un morceau. On en reconnaît l'origine dans quelques pièces du XIIIe et du XIVe s., dont les parties s'échafaudent sur un *pes* de 2 ou 3 notes; il existe des fragments de messes de Dufay († 1474) et de J. Cousin (XVe s.), construits sur des B. de 4 ou 5 notes *in modo tubæ*. Au XVIIe s., les musiciens anglais nomment ce procédé *ground bass* et l'appliquent à l'exécution de variations écrites ou improvisées. En ce genre le *Purcell's ground*, le *Farinél's ground* devinrent classiques. Bux-

tehude († 1707) composa sa belle *Passacaille* pour orgue sur un thème répété 28 fois à la basse. Le même procédé était de règle pour la *Chacone*, que Brossard, en 1703, définissait « un chant composé sur une B. obligée de quatre mesures, qui se répète autant de fois que la chacone a de couplets ou de variations, c'est-à-dire de chants différents composés sur les notes de cette B. ». Sous une forme assouplie, la B. contrainte fut appelée à servir l'expression dramatique. Lulli déroule pendant 28 mesures, dans *Roland* (1685), un dessin de B. contrainte sous un



récitatif mesuré. Gluck, dans *Armide* (1777), marque par la persistance d'une B. implacable le désir obstiné de vengeance qui inspire l'invocation d'Armide aux dieux infernaux. Les



(Gluck, *Armide.*)

exemples de B. contrainte ne sont pas rares chez les modernes. Le trio du menuet, dans la *Suite* de V. d'Indy, op. 24 (1886), est tout entier développé sur un dessin de 4 notes à la B., et l'on peut rattacher au même procédé le thème de 4 notes des cloches du Graal, dans *Parsifal*, de Wagner (1882). ‖ **8.** *B. fondamentale.* Principe théorique proposé par Rameau dans son *Traité de l'Harmonie* (1722) et développé dans ses écrits postérieurs, pour l'étude des accords. Il est tiré de la résonance du corps sonore, telle que la connaissait Rameau, et consiste à regarder chaque accord comme produit des harmoniques d'un son fondamental, réel ou sous-entendu. L'identité des diverses positions de l'accord en découle, et le même son demeure la « B. fondamentale » d'un accord à l'état de renversement et dans lequel il ne joue pas forcément le rôle de B., c'est-à-dire de partie grave. Aussi Rameau ne donnait-il, en fin de compte, la B. F. que comme « un moyen de vérification de la régularité de l'harmonie » d'un emploi limité aux accords les plus simples, et ne constituant pas, dans la composition harmonique, une B. véritable.

Basse-contre, n. f. Ancien nom de la voix de basse profonde. (Voy. *Basse.*)

Basse danse, n. f. Titre général donné, vers la fin du moyen âge et jusque dans le XVIe s., à une ou plusieurs sortes de danses d'où les sauts étaient exclus. Le plus ancien et le plus précieux recueil de B. D. que l'on possède aujourd'hui est un ms. de la bibl. royale de Bruxelles, exécuté à la fin du XVe siècle pour Marie de Bourgogne. Il ne fournit que des indications musicales incomplètes, les mélodies étant notées en valeurs égales, sans précisions rythmiques. Vers la même époque, la B. D. comportait en Italie quatre mouvements successifs d'une rapidité croissante. Le livre de *Danceries*, de Gervaise (1554), contient plusieurs jolis airs de B. D., qui portent des titres de chansons et le signe de la mesure binaire : mais l'*Orchésographie* (1588) déclare que toutes les danses de ce genre, celles dites communes ou régulières, et celles dites irrégulières, suivent le rythme ternaire ainsi battu par le tambourin : 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥. La B. D. régulière était formée de reprises de seize mesures; elle se divisait en trois parties appelées *B. D.*, *Retour de la B. D.*, et *Tordion*. On la regardait déjà

comme démodée dans les dernières années du XVIe s. (Voy. *Tordion.*)

Basse de Flandre. Voy. *Bûche.*

Basse-taille, n. f. Ancien nom de la basse chantante. (Voy. *Basse,* 1.)

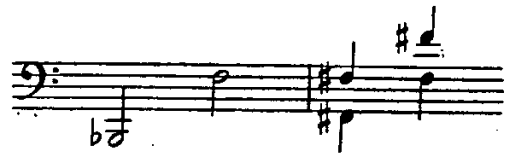
Basse-tuba, n. m. Voy. *Bombardon* et *Tuba.*

Bassin, n. m. Partie de l'embouchure d'un instrument à vent, où se forment les ondes sonores. (Voy. *Embouchure.*)

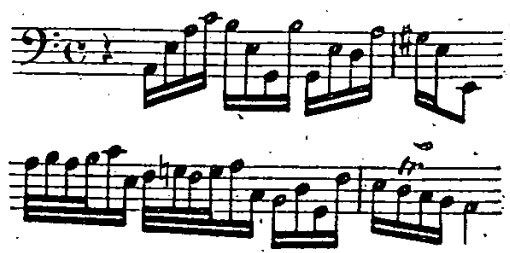
Bassiste, n. m. Musicien qui joue de la basse.

Basson, n. m. Instrument à vent, en bois, à anche, à tuyau conique. Inventé au XVIe s. pour remplacer la basse de hautbois, dont le tube droit eût mesuré près de 2 m. de longueur, il est construit à l'aide d'une *culasse* dans laquelle est enserré le *tuyau,* scindé en deux parties ou *branches,* qui sont accolées l'une à l'autre et communiquent entre elles à la partie inférieure. A la petite branche, qui est la plus étroite, s'adapte un tuyau de cuivre recourbé en S, nommé *bocal,* dans lequel se place l'anche. La grande branche se termine par le *pavillon.* Il est inexact de dire que le B. fut imaginé par Afranio, chanoine de Pavie; l'instrument bizarre qui lui est attribué par Albonesio (1539), et qui est dénommé *phagoto,* était une sorte d'orgue portatif à deux tuyaux munis d'anches libres et de clefs, et alimentés en air par deux soufflets. On doit remarquer toutefois que la langue italienne a retenu *fagotto* pour nom du B. et que cette dénomination l'a emporté en Allemagne sur celle, primitivement répandue, de *pommer.* Au XVIe s., Scheitzer, de Nuremberg, était renommé comme facteur de B., dont, au temps de Prætorius (1619), on distinguait trois sortes : le *pommer ténor* ou *fagottino,* le *pommer basse,* équivalent du B. moderne, et le *grand pommer double,* auquel correspond le contrebasson. On associait à ces instruments, pour en former une famille, le *cervelas* et le *courtaud* (voy. ces mots). Le B. n'eut d'abord que 2 clefs, puis 4; la cinquième fut ajoutée en 1760. Le nombre s'en accrut dès lors assez rapidement. Le B. actuellement en usage est percé de 8 trous latéraux forés obliquement, et porte d'ordinaire 16 clefs. Sa longueur théorique est de 2 m. 95 cm. Son étendue, à peu près semblable à celle du violoncelle, est de vingt sons fondamentaux et douze sons harmoniques obtenus en octaviant :

Basson (contre).

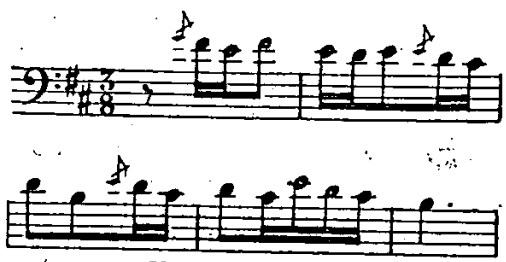


Sa partie s'écrit en notes réelles. Son timbre mordant se détache nettement dans le coloris orchestral et se prête aux effets sombres et dramatiques comme à ceux d'un genre railleur et incisif. On peut lui demander des sauts à grande distance, des traits rapides, des suites de notes répétées. Déjà Bach possédait des bassonistes assez habiles pour exécuter dans un mouvement animé un dessin d'accompagnement tel que celui-ci :



(BACH, Cantate, *Mein Gott, wie lang'.*)

Beethoven a reconnu les ressources du B. et les a souvent mises en valeur, non seulement dans ses symphonies, mais dans *Fidelio* et dans le *Septuor,* op. 20. Berlioz s'est servi de ses notes sombres pour accentuer le caractère de la marche au supplice, dans la *Symphonie fantastique.* Au contraire, Rimsky-Korsakow, choisissant ses notes les plus claires, lui a confié l'exposition du thème gracieux et expressif du second morceau de *Sheherazade,* tandis que d'Indy et



(RIMSKY-KORSAKOW, *Sheherazade,* II.)

Dukas ont fait appel à sa sonorité incisive pour obtenir des effets franchement comiques, l'un, dans l'épisode des moines du *Camp de Wallenstein,* l'autre dans *L'Apprenti sorcier.* Des méthodes de B. ont été publiées vers 1845 par Jancourt et par Willent-

Bordogni. — Les instruments de cuivre ont fait presque complètement disparaître le B. des orchestres militaires, dont il a longtemps fait partie et pour lesquels on fabriquait parfois des modèles décoratifs, dont le pavillon affecte la forme d'une tête d'animal fantastique, à la gueule entr'ouverte et garnie de crocs. — Le *Contrebasson*, ancien grand pommer double des auteurs allemands, se construisait en bois dans des proportions doubles de celles du basson et sonnait exactement à l'octave grave de celui-ci. On prit l'habitude au XIXe s. de l'établir en cuivre, avec tuyau conique d'une longueur théorique de 4 m. 68, anche double et 15 clefs. On écrit sa partie en notes réelles, qu'il exprime une octave au-dessous. Aucun instrument de l'orchestre ne fournit de sons aussi graves. Beethoven s'est servi du C. dans la scène de la prison, de *Fidelio*. Les musiciens modernes l'appellent volontiers à renforcer les basses dans le chœur des instruments à vent. || On a désigné, vers 1800, sous le nom de *B. russe* une variété de serpent (voy. ce mot). || Jeu d'orgue souvent joint à celui de hautbois, le B. formant la première moitié ou basse du jeu complet. Les facteurs d'orgues appellent quelquefois *B. français* un jeu d'orgues à anches battantes, et *Fagott* (nom allemand du B.) un jeu à anches libres.

Ancien basson.

Bassoniste, n. m. Musicien qui joue du basson.

Basso ostinato. Voy. *Basse contrainte*.

Bassus. Ancien nom de la partie de basse dans les œuvres vocales à plusieurs voix.

Batail, n. m. Ancien nom du battant de la cloche.

Bâti, n. m. Ensemble des pièces et assemblages qui composent la menuiserie d'un buffet d'orgue, abstraction faite de ses parties ornementales.

Bâton, n. m. **1.** Petite baguette courte et rigide de bois ou d'ivoire, que le chef d'orchestre tient à la main pour marquer la mesure. Bien que l'usage primitif fût de conduire par les mouvements de la main, on constate dès le moyen âge l'emploi du B. et du bruit des coups frappés pour rallier les chanteurs. Telle est l'origine du B. cantoral, devenu un symbole sans utilité musicale directe de la dignité de Chantre dans les églises cathédrales et collégiales. Sur la limite du XVIIe et du XVIIIe s., le « Maître de Musique », ou chef présidant à une exécution, se servait d'un lourd B. ou d'une canne dont il frappait le plancher ou une table posée devant lui. Par réaction contre ce bruit anti-musical, le B. fut abandonné pour un rouleau de papier, si bien qu'en voyant Spohr, à Londres, en 1820, diriger au B., on crut à une innovation. Les préférences des chefs d'orchestre se sont partagées depuis lors entre l'archet et le B. Les musées d'instruments conservent quelques B. de maîtres célèbres. || **2.** Nom donné à la barre de silence, lorsqu'elle occupe plus d'un interligne de la portée. || **3.** Ancien nom des baguettes du tambour, et des trois manières qui étaient usitées pour s'en servir, à l'époque de Louis XIII. (Voy. *Tambour*.)

Battant, n. m. Pièce de métal suspendue à l'intérieur de la cloche et qui en frappe la paroi et la fait résonner, lorsqu'elle est mise en branle.

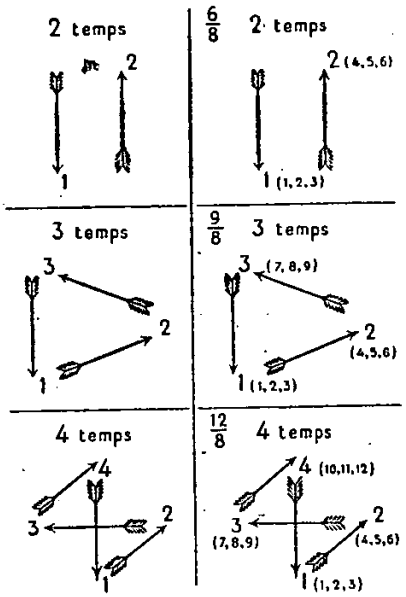
Battement, n. m. **1.** T. d'acoustique. Renforcement du son, dû à la coïncidence passagère des mouvements vibratoires. Dans un unisson fourni par deux voix ou deux instruments, il se produira un B. par seconde, si l'un des deux agents sonores fait, dans le même temps, une vibration de plus que l'autre, deux B., si l'excédent du nombre des vibrations est de deux, et ainsi de suite. Le phénomène des B. équivaut pour l'oreille à l'impression produite sur l'œil par le vacillement d'un rayon de lumière; il est perceptible, dans les sons graves, à l'ouïe la moins exercée et lui devient supportable, puis indifférent, dans les octaves aiguës. C'est en vérifiant l'absence ou la fréquence des B. que les acousticiens observent la pureté théorique des sons et que les facteurs d'orgue éprouvent la justesse de l'accord de deux tuyaux semblables. Helmholtz, reprenant une proposition de Sauveur, a essayé de trouver dans l'étude des B. l'explication de la consonance et de la dissonance. || **2.** Ancien nom du trille court, ou mordant. || **3.** Nombre des répétitions de la même note dans un trille.

Batterie, n. f. **1.** Formule rythmique constituant un signal exécuté par le tambour. L'*Orchésographie* (1588) donne la notation des deux B. appelées *Marche française* et *Tambour des Suisses*, en usage sous les

Valois dans les troupes françaises et suisses au service du roi de France, d'une B. en rythme ternaire, devenue plus tard le pas redoublé, et d'une B. binaire rapide, jouée « quand les soldats approchent l'ennemi de près », qui est le pas de charge. Au temps de Mersenne (1636), il y avait huit B. réglementaires dans l'armée française : l'Entrée, la Marche, la double Marche, l'Assemblée, le Ban, la Diane, la Chamade et l'Alarme. L'ordonnance actuellement en vigueur dans l'infanterie française comprend 24 formules, dont les principales sont : Au drapeau, la Générale, Aux champs, le Ban, l'Assemblée, le Réveil, la Diane, l'Extinction des feux, la Retraite, la Charge, et plusieurs rythmes de marches. || **2.** Formule d'exécution d'un accord brisé répété pendant plusieurs temps ou plusieurs mesures. (Voy. *Tambour.*) || **3.** L'ensemble des instruments de percussion.

Batteur de mesure, n. m. Nom donné au chef d'orchestre, principalement à l'Opéra de Paris, pendant le XVIIIe s.

Battre, v. tr. *B. la mesure,* frapper l'air de la main ou de la pointe d'un archet ou d'un bâton, en gestes convenus qui indiquent aux exécutants la



Battues ordinaires.

symétrie des temps. || *B. la caisse, B. le tambour,* frapper la peau avec les baguettes; *B. la charge, B. la générale,* exécuter sur le tambour une des batteries militaires. || *B. un trille,* faire entendre les deux sons voisins et alternés dont la répétition constitue le trille.

Battue, n. f. Nom tombé en désuétude, qui était la traduction de l'ital. *battuta,* et désignait le temps battu, dans une mesure.

Bec, n. m. Embouchure de la flûte droite, du flageolet, de la clarinette. Sa forme est aplatie en dessus, légèrement convexe en dessous. On le tient en bouche de manière à recouvrir presque entièrement la partie vibrante de l'anche. || Petit morceau de plume de corbeau, taillé en pointe et adapté au sautereau pour griffer la corde de l'épinette. || Pointe de laiton ou de fil de fer fichée dans le cylindre d'un instrument mécanique pour accrocher au passage l'anche libre, productrice du son.

Bécarre, n. m. Signe d'accident ou d'altération par lequel une note précédemment diésée ou bémolisée est ramenée à son état naturel. Le double B. remplit le même office à l'égard du double dièse et du double bémol. (Voy. *Accident* et *B.*)

Bécarriser, v. tr. Néol. Placer un bécarre devant une note précédemment diésée ou bémolisée.

Bedon, n. m. Ancien nom de la grosse caisse.

Bêlement, n. m. Cri du mouton. Il a été imité musicalement, entre autres par Marcello et par Haydn, dans *Les Saisons.*

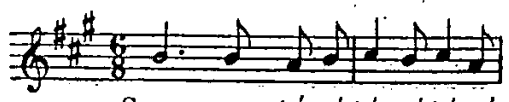
Bélière, n. f. Anneau par lequel est suspendu le battant, dans l'intérieur de la cloche.

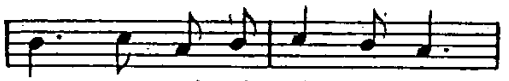
Bémol, n. m. Signe d'accident ou d'altération par lequel une note naturelle se trouve abaissée d'un demi-ton. Le double B. baisse la note de deux demi-tons. Dans la musique imprimée ou copiée, jusqu'au milieu du XVIIIe s., le B. placé après un dièse fait l'office de bécarre et ramène la note à son état naturel. Dans le chant grégorien et le plain-chant, et dans la musique ancienne non modulante, le B. est le seul signe d'accident en usage et se place uniquement devant le *si,* la notation du chant liturgique étant relative, et non absolue, et supposant une transposition sur le degré de l'échelle convenable à la voix.

Bémoliser, v. tr. Marquer une note d'un bémol.

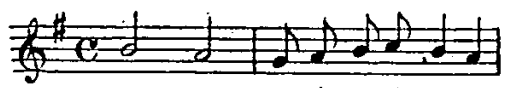
Benedictus. Partie de l'ordinaire de la messe, qui est chantée par le chœur et qui s'enchaîne au *Sanctus.* — Cantique de Zacharie chanté à la fin de l'office des Laudes.

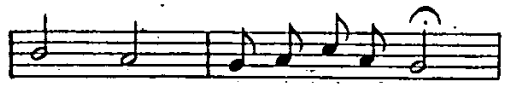
Berceuse, n. f. Chanson destinée à bercer, à endormir les enfants. C'est une des formes primitives du chant populaire, qu'on trouve à toutes les époques et chez tous les peuples, réduite souvent à quelques douces et monotones inflexions vocales, sur une très simple invocation au sommeil. Telles sont la B. de la grande Lande,





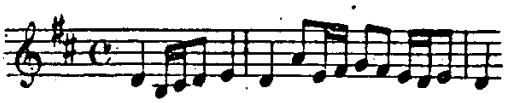
recueillie par F. Arnaudin, et la B. du Limousin, introduite par F. Casadesus dans *Les Moissonneurs* (1911) :





Un très grand nombre de B. vocales ou instrumentales ont été écrites par les maîtres modernes. Celle que Cherubini composa sur des paroles de Berquin pour l'opéra *Blanche de Provence* (1821) eut son heure de célébrité et se maintint quelque temps au répertoire des Concerts du Conservatoire.

Bergamasque, n. f. Air de danse dont le nom indique l'origine et dont la plus ancienne mention se rencontre dans le *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare. On cite une B. chantée dans le 3e livre des *Villote* de F. Azzaiolo (1569), une B. instrumentale, dans le *Thesaurus harmonicus* de Besard (1603). Celle-ci est formée de petits segments égaux de deux mesures qui retombent tous sur la tonique :



Un peu plus tard, le titre de B. s'attache à des thèmes courts traités en forme de basse contrainte, comme la chacone et la passacaille. L'un d'eux reparaît, avec quelques changements, chez Frescobaldi (1635), Fasolo (1645), Scherer (1664) et Bach, qui le traite dans la dernière des variations dites de Goldberg. A l'époque moderne, le violoncelliste Piatti († 1878), qui était de Bergame, a intitulé *B.* une pièce en mesure à 6/8, dont l'allure est celle d'une contredanse vive. La *Suite bergamasque*, de Cl. Debussy, pour le piano (1890), comprend un prélude, menuet, clair de lune et passe-pied.

Bergerette, n. f. Anciennement, petite chanson sur un sujet pastoral. Le 3e livre de *Danceries* publié par Susato (1551) contient parmi les basses danses quatre thèmes de B.

Berloque. Voy. *Breloque.*

Bifara, n. f. Jeu d'orgue, appelé *Duiflote* en Allemagne, *Philomela* en Amérique. C'est un jeu de flûte ouvert, en bois, dont chaque tuyau a deux bouches opposées. La division du vent y produit un léger tremblement du son.

Bigophone ou *Bigotphone*, n. m. Instrument populaire, en zinc, appelé ainsi du nom de son inventeur, Bigot (1883). C'est une sorte de mirliton muni d'une embouchure dans laquelle on chante. Le son de la voix se répercute sur une petite feuille de papier mince tendue sur une ouverture latérale. Des réunions de « bigotphonistes » avaient lieu en 1910 dans le XIVe arrondissement de Paris.

Binaire, adj. 2 g. Qui est composé de deux unités. Toute succession rythmique basée sur le partage d'une durée en un nombre de temps divisible par 2 est binaire. Le mouvement B. simple de la musique ancienne se compose d'une longue, valant deux brèves. Le mouvement B. double de la musique moderne implique la mesure paire, battue à quatre temps. (Voy. *Imperfection, Mesure, Rythme.*)

Biniou, n. m. Variété bretonne de la cornemuse (voy. ce mot).

Bis, adv. lat. indiquant la répétition. A la fin d'un vers ou d'un couplet, il signifie que cette partie du texte doit être exécutée deux fois. Le public d'un concert ou d'un théâtre se sert du même mot pour demander une seconde exécution d'un morceau.

Biseau, n. m. Petit morceau de bois ou de métal taillé obliquement, sur lequel vient se briser le courant d'air dans l'embouchure du sifflet, du flageolet, de la flûte, et des jeux de flûte de l'orgue.

Blanche, n. f. Figure de note évidée en forme d'une ronde munie d'une queue; sa valeur est égale à la moitié de celle de la ronde. || adj. Se dit d'une voix sans timbre.

Blouser, v. tr. Battre les timbales,

Bocal, n. m. Petit tuyau recourbé de cuivre ou d'autre métal, ajouté à certains instruments à vent, basson, cor anglais, pour leur servir d'embouchure.

Bocca chiusa, loc. ital., = bouche fermée, indiquant le mode d'exécution de chœurs sans paroles. (Voy. *Bouche.*)

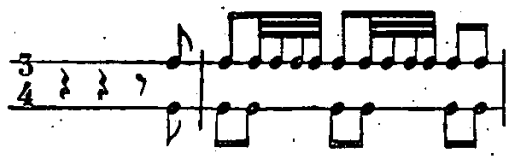
Bocedisation, n. f. Méthode enseignée à la fin du XVIe ou au commencement du XVIIe s. par le compositeur flamand Hubert Waelrant, pour remplacer la solmisation guidonienne. Les degrés de la gamme diatonique, ordonnés par hexacordes et désignés par les syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la,* étaient disposés chez Waelrant par octaves sur les syllabes *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.* (Voy. *Gamme.*)

Bois, n. m. Matière végétale employée pour la fabrication des instruments de musique. Le choix des essences est d'une grande importance pour la qualité de chacun d'eux. Le nombre des variétés employées, tant par la lutherie que par la facture d'orgues et de pianos est extrêmement élevé. Suivant la partie du tuyau et le genre de sonorité que l'on veut obtenir, les tuyaux d'orgue en B. se font en chêne, en érable, en noyer, en poirier, en sapin rouge. Dans la construction d'un violon et de son archet entrent les B. de sapin, d'érable, d'ébène, et diverses essences exotiques. || On désigne souvent par l'abréviation *bois* le groupe des instruments à vent ordinairement en B. qui font partie de l'orchestre, hautbois, cor anglais, clarinette, basson.

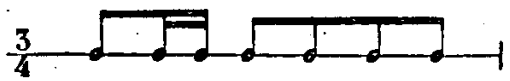
Boisseau, n. m. Partie fixe du tube d'un instrument à vent, dans laquelle vient s'insérer le corps de rechange.

Boîte, n. f. Partie des grands tuyaux d'orgue, en forme de portion de tube conique, soudée sur le noyau et dans laquelle s'engage le petit bout du tuyau. || *B. d'expression*, compartiment formé dans l'orgue par des cloisons de bois à parois mobiles, dites *jalousies*, qui permettent, en s'ouvrant et se fermant, de produire des effets de crescendo et decrescendo. Le nombre des jeux enfermés dans la B. d'expression varie suivant l'importance de l'orgue. || *B. à musique*, petit coffret renfermant un mécanisme de serinette (voy. ce mot).

Boléro, n. m. Danse espagnole dont le rythme ternaire se marque par une ou deux paires de castagnettes, sur un dessin répété par groupes de 3 mesures qui alternent avec des couplets chantés :



Ce rythme authentique, noté par Gevaert, diffère entièrement de celui qu'ont employé plusieurs compositeurs du XIXe s., Méhul, *Les Aveugles de Tolède* (1806), Auber, *Le Domino noir* (1837), Berlioz, *Benvenuto Cellini* (1838), Chopin, *Boléro pour piano*, op. 19, et qui se modèle sur le type classique de la polonaise :

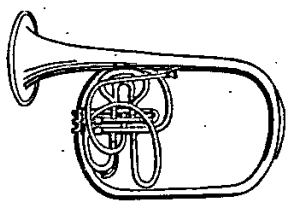


Bombarde, n. f. Instrument à vent en bois, à anche double, l'un des ancêtres du hautbois. On le construisait dès le XIVe s. en plusieurs dimensions formant une famille complète. Le modèle aigu, percé de sept trous, appelé en Italie *piffero* ou, d'après son emploi par les pâtres, *piffero pastorale*, a seul survécu, comme instrument populaire, en Bretagne, où il s'associe au biniou. Pendant la guerre de 1914-1918 on a vu ces deux types agrestes d'instruments s'associer ou se substituer au tambour et au clairon dans la *clique* d'un ou deux glorieux régiments bretons. || Dans l'orgue, jeu de trompette, à anche, de seize et de trente-deux pieds. Ce dernier est appelé quelquefois contre-B. Clavier où l'on place ce jeu : le clavier de B. est le plus puissant des grandes orgues.

Bombarde.

Bombardon, n. m. **1.** Ancien instrument à vent, en bois, formant le type le plus grave de la famille des bombardes et pour cette raison appelé quelquefois *contrebasse de bombarde.* Le musée du Conservatoire de Paris en possède un spécimen construit par Delusse vers 1760 et dont le tuyau mesure 2 m. 15 de longueur. || **2.** Nom donné par les facteurs belges à un instrument à vent en cuivre, à tube conique et à pistons, de grandes dimensions, qui, sauf quelques divergences de détail, est appelé en France *basse* et *contrebasse*, et plus précisément *saxhorn contrebasse*, et en Allemagne *Tuba* et *Bass-tuba.* Le B. se fabrique en plusieurs tons et sur

différents patrons, dont le plus aigu est en *fa*, avec pour son fondamental le *fa* du jeu de 16 pieds de l'orgue et pour longueur théorique 3 m. 93; on le nomme aussi *B. en ut*, à cause de l'habitude d'écrire sa partie en notes réelles; ensuite viennent : 2° le *B. en mi bémol*, accordé un ton plus bas; longueur, 4 m. 42; 3° le *B. en ut grave*, accordé une tierce mineure au-dessous du précédent; longueur, 5 m. 25; 4° le *B. en si bémol grave*, accordé un ton plus bas que le précédent; longueur, 5 m. 90. Le système à 3 pistons a été longtemps le plus répandu. On y substitue aujourd'hui le système à 4 ou à 5 pistons. Grâce à ce mécanisme, l'instrument fournit une gamme chromatique complète d'au moins 2 octaves. Rarement introduit dans l'orchestre symphonique, le B. ou les instruments similaires fournissent à l'orchestre militaire des basses d'une sonorité pleine et égale. Pour en rendre le grand modèle plus maniable dans une troupe en marche, on lui a donné en Autriche la forme circulaire d'une énorme trompe de chasse, au centre de laquelle passe le corps de l'exécutant, le poids du tube portant sur son épaule gauche. Cette variété a reçu le nom d'*Helicon*.



Bombardon.

Bouche, n. f. **1.** Cavité située au bas de la face et qui remplit l'office de résonnateur dans le chant et la parole. Sa paroi supérieure est formée par le palais osseux, l'inférieure, par la langue; elle est entourée par les arcades dentaires et s'ouvre en avant par un orifice que limitent deux replis charnus, les lèvres. Le son, formé dans le larynx, reçoit dans la cavité buccale sa signification et son timbre. Les expériences réalisées par le Dr Marage au moyen de moulages rigides en plâtre et de moulages élastiques en caoutchouc ou en gélatine ont démontré comment l'extrême variété de formes et de dimensions de la bouche, d'un individu à l'autre, et la mobilité de ses parties charnues influent sur la phonation, c'est-à-dire sur la qualité et la netteté du son et de son articulation. Les études faites devant le miroir, que recommandent les professeurs de chant, ont moins pour objet l'élégance du geste facial, que l'observation des mouvements de l'orifice buccal et leur corrélation avec la pureté du son et de la diction. || Le chant à *B. fermée* produit un murmure sonore sans articulation. On en a usé dans les chœurs orphéoniques et populaires jusqu'à parvenir à le décrier complètement. Il a été cependant introduit assez souvent dans l'opéra. La Barcarolle de *Haydée*, d'Auber (1847), accompagnée par un chœur à bouches fermées, a joui jadis d'un succès extraordinaire. Verdi s'est servi du même effet pour imiter le gémissement du vent, dans *Rigoletto* (1851), et H. Février, dans *Le Roi aveugle* (1906), pour faire entendre les voix de la mer. || **2.** Ouverture des instruments de la famille des flûtes. On distingue la *B. biseautée*, qui est celle des anciennes flûtes à bec et de leurs dérivés, et la *B. latérale*, percée sur le côté du tube, qui est celle des flûtes traversières. Dans l'orgue, les *jeux à B.* forment toute une série, caractérisée par le mode d'ouverture des tuyaux. (Voy. *Jeu*, *Tuyau*.)

Bouché, adj. 2 g. Qui a été fermé. *Tuyau bouché*, celui dont l'orifice supérieur est fermé. *Sons bouchés*, sons obtenus dans le jeu du cor par l'introduction de la main dans le pavillon.

Bouffe, adj. 2 g. Qualificatif d'un genre comique très marqué. Le titre d'opéra-B., trad. de l'ital. *opera buffa*, a longtemps désigné les ouvrages italiens de genre léger et comique. Il fut de bon ton, dans le public français durant la première moitié du XIXe s., de dire *les Bouffes* pour désigner le théâtre où se jouait ce répertoire et la troupe qui l'interprétait. C'est en conséquence de cet usage qu'Offenbach donna le titre de *Bouffes-Parisiens* au théâtre qu'il ouvrit à Paris en 1855 et dont il assura la vogue par ses opérettes. (Voy. *Opéra*, *Opérette*.)

Bouquin, n. m. Portion de tuyau cylindrique adaptée à l'embouchure de quelques anciens instruments à vent, et communiquant avec le tube, ou corps de l'instrument, par un conduit très étroit. Cette particularité de facture a donné son nom au *cornet à bouquin*, ou *Zinke*, très estimé aux XVIe et XVIIe s. (Voy. *Cornet*.)

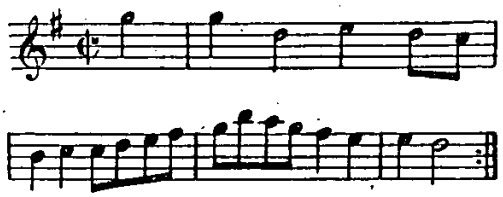
Bourdon, n. m. **1.** Corde ou tuyau sonnant à vide dans la vielle à roue, la cornemuse et les instruments similaires, et qui fait entendre constamment sous les parties supérieures l'accompagnement uniforme d'un son grave invariable. || **2.** Nom donné, en raison de leur gravité, à la corde la

plus basse du luth et autrefois à la 4e corde du violon; à la plus grosse cloche d'un carillon ou d'une sonnerie; à plusieurs jeux d'orgues, en tuyaux bouchés, qui fournissent les bases principales de la sonorité et comptent parmi les jeux essentiels d'un instrument, quelles qu'en soient la disposition et la richesse. On construit des B. de 16, de 8 et de 4 pieds et, comme jeu de pédales, un B. de 32 pieds, appelé *soubasse* ou *sous-basse*, qui donne des sons d'une ampleur sans égale.

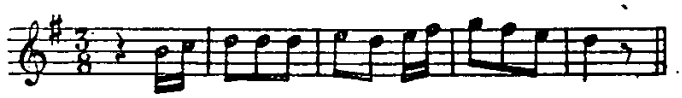
Bourdonnement, n. m. Bruit sourd, confus et uniforme, produit par le murmure indistinct des foules, le mouvement d'un rouage, le vol de quelques insectes, ou par des sons musicaux graves et continus, entendus à longue distance.

Bourdonner, v. tr. Produire un bruit indistinct. || v. tr. Mouvoir le battant de manière à frapper une cloche des deux côtés.

Bourrée, n. f. Ancienne danse française, demeurée populaire dans les provinces du Centre. Elle est connue sous deux formes : 1° La forme *binaire*, qui se note sous le signe *alla breve*, ou C barré; c'est elle que les maîtres du XVIIe et du XVIIIe s. ont adoptée pour l'introduire dans leurs suites. Le ms. de Cassel, publié par Écorcheville, qui contient des airs français de 1640-1670, destinés à la danse, présente habituellement la B. divisée en deux parties, de 4 et de 8 mesures, avec reprises, commençant par une anacrouse. C'est le modèle suivi par Fischer



(1696), et par Bach, dans ses *Suites anglaises*, et qui se rapproche de très près de la gavotte; — 2° la forme *ternaire*, notée à 3/8, ou à 3/4 en mouvement léger et rapide, est celle que la tradition a maintenue dans la musique populaire et que l'on doit tenir pour primitive. Au temps de Mme de Sévigné, qui se plaisait à la voir danser par les paysans d'Auvergne, c'était une danse vive et hardie, contre laquelle s'indignait Fléchier. De nos jours, elle est moins « excitante ». Elle se danse aux sons de la *cabrette*, sorte de cornemuse, sur des airs à 3/8 coupés de 4 en 4 mesures. Le *cabrettaïre* ajoute, selon son habileté, des broderies au thème initial, sans altérer le rythme, dont le premier temps est appuyé d'un coup des deux talons réunis, le 3e, d'un coup du talon gauche seul. La fin de la B. est brusque sur une note aiguë. La B. dite *montagnarde* n'est dansée que par des hommes, qui portent des bâtons suspendus aux bras et parfois des grelots aux chevilles. La musique en est instrumentale. Cependant des paroles de chansons en patois auvergnat ou limousin sont souvent disposées sur des airs de B. En passant du domaine populaire au domaine artistique, la B. à 3/8 a pris le nom de *passe-pied* (voy. ce mot).



Boursette, n. f. Petit sac de peau disposé dans le sommier de l'orgue entre le tirant et la soupape, de façon à éviter une fuite d'air.

Boute-selle, n. m. Sonnerie de trompette servant de signal, dans les troupes de cavalerie, pour seller les chevaux.

Bouton, n. m. Petite pièce de bois ou d'ivoire, à tête arrondie, où s'attache la queue du violon, et, dans le luth, la guitare, etc., l'extrémité de chaque corde, opposée aux chevilles. || Petite poignée adaptée aux tirants par lesquels l'organiste commande les jeux.

Boyau, n. m. Partie des intestins du mouton, de laquelle on fait les cordes aiguës du violon, de l'alto, du violoncelle et quelquefois de certains instruments à cordes pincées.

Brabançonne, n. f. Chant national belge. Sa composition se rapporte aux événements de 1830, qui consacrèrent l'indépendance de la Belgique. L'acteur Jenneval en avait écrit et récité les paroles, que le chanteur et compositeur François Van Campenhout s'offrit à mettre en musique. La première exécution publique eut lieu sur la scène du théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 12 septembre 1830. Ainsi *La Brabançonne* fut d'abord le chant de la révolution, avant de devenir le chant de la nation belge.

Brailler v. intr. fam. Parler ou chanter d'une manière assourdissante.

Braîment, n. m. Cri de l'âne. Il a été imité musicalement par Philidor dans *Le Maréchal-ferrant* (1761), par

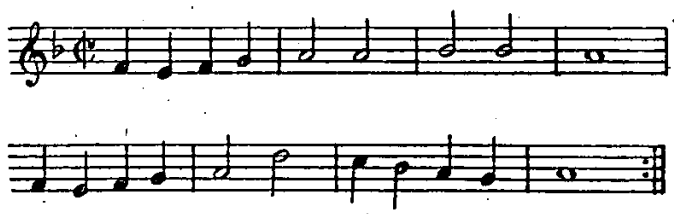
Mendelssohn dans *Le Songe d'une Nuit d'été*.

Braire, v. intr. Se dit de l'âne qui crie.

Bramée, n. f., ou *Bramement*, n. m. Cri du cerf.

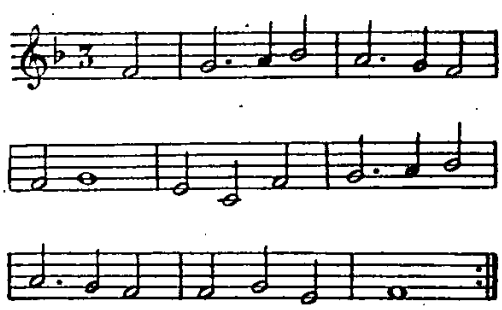
Bramer, v. intr. Se dit du cerf qui crie.

Branle, n. m. **1.** Mouvement imprimé à un corps. On donne le branle à la corde vibrante. On met en branle une cloche. || **2.** Ancienne danse française très répandue depuis le moyen âge jusqu'au XVIIe s. et dont on connaissait plusieurs variétés. L'*Orchésographie* (1588) les divise en quatre classes : *B. double*, ou commun, *B. simple*, *B. gai* et *B. de Bourgogne*, dans lesquelles se répartissent non moins de 26 espèces de B., désignés par le nom d'une province ou d'une chanson et dont plusieurs comportent une gesticulation qui les rapproche des entrées de ballet. Mersenne (1636) compte six sortes de B. « qui se dansent à l'ouverture du bal les uns après les autres, par tant de personnes que l'on veut » et qu'il nomme *B. simple*, *B. gai*, *B. à mener ou de Poitou*, *B. double de Poitou*, *B. de Montirandé* et *gavotte*, celle-ci servant de conclusion. On trouve quantité de B. notés dans les livres de luth et les recueils de *Danceries* à 4 parties instrumentales du XVIe s. Les B. simples, doubles, coupés, de Bourgogne, d'Écosse, de Champagne, du Haut-Barrois, etc., se mesuraient en rythme binaire, sous le signe du C barré :



(GERVAISE, *Danceries*, III, 1547.)

Les B. gais, courants, de Poitou étaient en mesure ternaire :



(GERVAISE *idem*.

Encore en 1661, Guillaume Dumanoir composait des B. nouveaux dans les mêmes formes; mais, un siècle plus tard, J.-J. Rousseau ne connaissait plus sous ce nom qu'une ronde vulgaire. Dans sa période brillante, le B. avait pénétré à l'étranger. On le nommait en Italie *Brando*, en Angleterre *the Brangill of Poitou* ou *the Brawl*.

Bratsche, n. all. de l'alto, instrument à cordes. Le mot est tiré de l'ital. *braccio*, bras; *viola dà braccio*, viole à bras.

Bravoure, n. f. Syn. de *valeur*, *hardiesse*, employé au siècle dernier pour caractériser un genre d'exécution vif et brillant. Le *canto di bravura*, selon Garcia (1856), demande « une voix éclatante et pleine, une agilité franche et vigoureuse, de la hardiesse et de la chaleur »; il convient « à toute musique brillante et passionnée ». Après les grands chanteurs, les instrumentistes s'emparèrent du même qualificatif. On trouve des valses de B., des allegros de B., des galops de B., dans les œuvres de piano de Liszt, de Litolff, de Schulhoff, etc.

Brayer, n. m. Courroie qui soutient le battant d'une cloche.

Breloque ou *Berloque*, n. f. Signal militaire donné par le tambour ou le clairon pour les distributions. C'est le même que l'Instruction ministérielle de 1913 nomme *la Soupe*. || En certaines villes, sonnerie de la cloche du beffroi pour le réveil et le couvre-feu.

Brève, n. f. T. emprunté à la métrique de l'antiquité, où la B. ⏑ représentait l'unité de durée, le temps premier indivisible dont les autres signes exprimaient les multiples. En passant dans la notation musicale, la B. conserva la même acception et fut représentée par un point, puis par une figure de note noire carrée, sans queue, dont l'usage s'est maintenu dans le chant liturgique. La notation proportionnelle, depuis le XIIIe s., admit sa division en trois ou en deux semi-brèves, selon le principe du *tempus perfectum* et du *tempus imperfectum*, et la figura plus tard par un signe de forme carrée, évidée et sans queue, qui reçut à l'époque moderne le nom de *carrée*. (Voy. *Notation*, *Valeur*.)

Brillant, adj. 2 g. Qualificatif d'un style orné, prêtant à des effets de vélocité, et, dans le talent d'un vir-

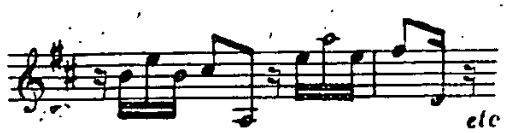
tuose, d'une habileté spéciale dans l'exécution des traits et ornements rapides. Les titres de *rondo brillant*, *allegro brillant* se rencontrent fréquemment dans les œuvres de l'époque 1810-1840.

Brindisi, n. m. ital., = chanson à boire. On a longtemps applaudi le B. de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti (1834), et celui de *La Traviata*, de Verdi (1853).

Brio, n. m. ital., = brillant. La locution *con brio* réclame une exécution brillante, hardie.

Brisé, adj. formé du part. du v. tr. briser = rompre. Se dit d'un accord dont on fait entendre les sons successivement, en forme d'arpège ou de batterie. || Dans l'orgue, jeux divisés, pour lesquels deux tirants sont nécessaires, l'un à droite de l'organiste, commandant les octaves aiguës, l'autre à gauche, commandant les octaves graves. On construisait autrefois de tels jeux dans des instruments qui n'avaient pas de positif, et l'on a gardé la même disposition pour le clavier de l'harmonium.

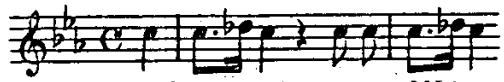
Brisure, n. f. Formule d'exécution dans la musique de violon, consistant en sauts mélodiques à des intervalles éloignés et exigeant une dextérité spéciale dans le maniement de l'archet, qui doit passer d'une corde à une autre corde non voisine.



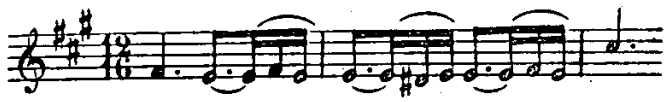
(Corelli, *Sonate XII.*)

Broder, v. tr. Ajouter des ornements à la partie qu'on exécute. C'était autrefois une coutume répandue et estimée parmi les virtuoses du chant et des instruments, et qui s'est perpétuée jusque vers le milieu du XIXe s. (Voy. *Ornement.*)

Broderie, n. f. Dans son acception générale, ce mot désigne toute espèce de fioriture ou de formule ornementale ajoutée à une mélodie; les théoriciens modernes le réservent à la catégorie de sons accessoires que Gevaert a appelés « notes amplificatives » et qu'il a comparés à « des excroissances ornementales produites autour du tronc mélodique ». On classe la B., ainsi entendue, parmi les « artifices mélodiques », et on la soumet à des règles minutieuses, d'après lesquelles la B. est dite *inférieure* ou *supérieure*, *diatonique* ou *chromatique*; elle se pose sur l'un des degrés voisins du son principal, appelé « note brodée »; elle peut être double, si elle touche, après la note brodée et avant d'y revenir, le degré au-dessus ou au-dessous; sa durée est facultative, mais les valeurs faibles sont recommandées; elle se place de préférence sur le temps faible ou la partie faible du temps; on l'admet dans plusieurs parties harmoniques à la fois; elle se différencie de la « note de passage » en ce qu'elle implique le retour au son principal, au lieu d'aboutir à un son nouveau.



(Gluck, *Alceste*, acte III.)



(Mendelssohn, *op. 67*, n° 2.)

B rond ou *B rotundum*. Voy. *B.*

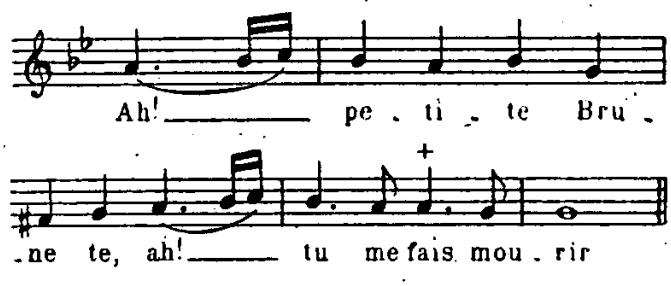
Bruire, v. intr. Produire des sons confus.

Bruissement, n. m. Bruit léger et indistinct. Se dit du bruit produit par la brise dans le feuillage, par le vol des insectes, etc.; en musique, par la sonorité des cymbales que l'on fait résonner pianissimo.

Bruit, n. m. Phénomène sonore, différencié du son par un mouvement vibratoire irrégulier, que révèle au mieux l'inscription phonographique. L'opinion commune qualifie de B., dans un sens péjoratif, toute musique dénuée de signification artistique, ou qui atteint une intensité sonore excessive. Mais les B. de la nature ne sont pas tous dépourvus de charme pour l'oreille, et beaucoup d'entre eux, murmure des eaux, roulements du tonnerre, fracas des tempêtes, voix des animaux, sont souvent traduits ou imités par des procédés musicaux dans des œuvres descriptives. (Voy. *Musique descriptive.*) Quelques compositeurs ont tenté récemment, à l'aide d'appareils spéciaux, de combiner en « symphonies » les bruits les plus divers de la rue et de l'usine. Leurs essais, pour lesquels on a imaginé le nom de *bruitisme*, ne peuvent jusqu'ici être qualifiés ni d'art, ni de musique.

Brunette, n. f. Petite composition à voix seule, avec ou sans accompagnement instrumental, sur un sujet champêtre, tendre ou enjoué. Les B. furent à la mode sur la fin du XVIIe s.

et au commencement du XVIIIe s. Elles tiraient leur origine des bergerettes et des villanelles de l'époque précédente, et leur nom, probablement, d'une pièce répandue sous le règne de Henri IV, intitulée *Le Berger Tircis*, qui avait pour refrain :



L'éditeur Ballard publia depuis 1703 trois recueils de B., pour la plupart anonymes. Elles se divisaient ordinairement en deux parties répétées chacune deux fois et dont la reprise comprenait de légères broderies ou « diminutions ».

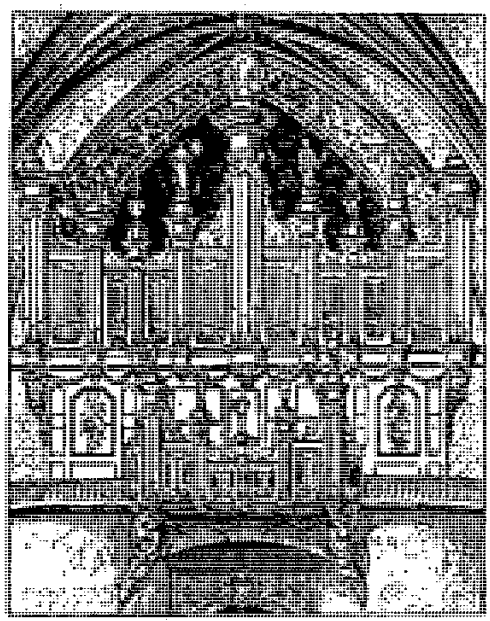
Bruyant, adj. 2 g. Qui fait beaucoup de bruit, qui développe un volume sonore excessif.

Buccin, n. m. Ce nom, qui désignait chez les Romains une trompe semi-circulaire de grandes dimensions, fut donné, pendant la Révolution, à l'un des instruments pseudo-antiques employés aux exécutions en plein air, dans les fêtes civiques, et presque immédiatement abandonnés. On a ensuite appelé B. une variété de trombone dont le pavillon affectait la forme d'une tête d'animal fantastique et qui figura dans quelques orchestres militaires. Il en existe un spécimen au musée du Conservatoire de Paris. (Voy. *Buisine.*)

Bûche, n. f. Instrument populaire appelé, selon les régions, *bûche* ou *basse des Flandres*, *Nordiske Balk*, *épinette des Vosges*. C'est une variété assez grossière et d'ailleurs peu répandue de tympanon, consistant en une caisse plate posée horizontalement et sur laquelle sont tendues de quatre à huit cordes que l'on griffe avec un bec de plume ou que l'on frappe avec un bâtonnet.

Buffet, n. m. Ouvrage de menuiserie renfermant les orgues. Dès l'introduction des orgues dans les églises, l'ornementation des buffets fut regardée comme partie importante de l'architecture religieuse et marcha de pair avec celle des rétables, des chaires et des stalles. Les comptes des chapitres et des fabriques conservent de nombreuses mentions des paiements effectués pour la décoration des B. Les peintres y concouraient, avec les sculpteurs, par la dorure ou la coloration des tuyaux de montre et l'exécution de volets ornés de figures de saints et d'anges. La beauté de quelques-uns de ces volets les a préservés de la destruction, mais les a fait généralement détacher et transporter dans des musées ou des collections. C'est par exception que ceux de l'orgue de Salamanque, le plus ancien B. connu (1380), sont encore en place; les peintures sur bois connues sous le nom de triptyque de Najera, attribuées à Memling (1485) et qui représentent le Christ entouré d'anges chanteurs et instrumentistes, proviennent de l'orgue d'un monastère de la Vieille-Castille. En France, le B. de Perpignan, construit dans le style espagnol (1504), a été privé de ses volets, mais ceux-ci sont déposés dans une chapelle voisine. Sa façade, de 15 m. de hauteur sur 7 m. 50 de largeur, formant une surface plane divisée en douze compartiments, contenait une centaine de tuyaux peints ou dorés. L'application d'enduits spéciaux, d'une rare solidité, donnait aux tuyaux d'étain une éclatante blancheur, et y mélangeait les ors. Vers le début du XVIIe s., les façades planes, dont l'orgue de Moret-sur-Loing offre un des derniers spécimens, étaient à peu près abandonnées, et, depuis près d'un siècle, on disposait de préférence les tuyaux de grandes dimensions en petits groupes formant saillie à l'extérieur et prenant l'apparence de tourelles disposées symétriquement de place en place et aux extrémités du corps principal et du positif. Le beau B. de la cathédrale d'Albi, œuvre du facteur lorrain Moucherel (1736). est posé au-dessus et en arrière de l'autel occidental sur une vaste tribune soutenue par des murs entièrement revêtus de peintures à fresque, et présente une double rangée de panneaux séparés par des tourelles dont la plus élevée se dresse au centre de la façade et qui sont au nombre de neuf pour le principal et cinq pour le positif; celui-ci, faisant saillie, est posé sur un balcon que soutiennent des cariatides; chaque tourelle est coiffée d'un chapiteau; toutes celles du positif et quatre de celles du principal sont surmontées de statues d'anges ou de chérubins tenant des instruments de musique; une élégante décoration de guirlandes et de panneaux ornés d'emblèmes musicaux

réunit les chapiteaux et remplit les espaces de boiseries visibles au-dessous de la montre. Quelques B.



Buffet d'orgue. (Orgue d'Albi.)

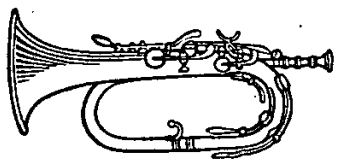
élevés contre les murs de la nef ou dans le transept des églises reposent sur des encorbellements de pierre ou de bois. Celui de l'ancienne abbaye de Luxeuil forme un énorme massif de menuiserie disproportionné à l'instrument qu'il porte. Les dimensions réciproques du principal et du positif varient d'un B. à l'autre, sans raisons musicales appréciables. Parmi les plus beaux B. français des XVIIe et XVIIIe s., on peut citer ceux de l'abbaye de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), de l'église collégiale de Saint-Quentin (1703), de Saint-Pierre, à Caen, de la cathédrale de Nancy, de Notre-Dame de Saint-Omer (1717), de Saint-Étienne-du-Mont à Paris. L'un des plus célèbres est celui que dessina l'architecte Chalgrin pour l'orgue de Saint-Sulpice, à Paris (1781), lourd édifice de 14 m. de hauteur sur 12 m. de largeur, en forme d'un « temple antique », où les tuyaux s'enveloppent de boiseries, d'entre-colonnements et de statues nuisibles à leur sonorité. Mais aucun B. ne peut rivaliser de dimensions, de luxe et, il faut le dire, de mauvais goût, avec celui de l'abbaye de Weingarten (Wurtemberg), achevé de construire en 1750 et dès l'année suivante admiré par Dom Bedos qui le fit graver dans son traité *L'Art du facteur d'orgues*. Posé à même du sol de l'église, ce B. en occupait presque toute la hauteur, 50 pieds (14 m. 30, mesures du Wurtemberg), sur 30 pieds de largeur (8 m. 60) et 27 1/2 de profondeur (7 m. 87), offrant aux regards un assemblage opulent de colonnes antiques, de dais contournés, de fausses draperies, d'urnes, de palmes, d'écussons, de cariatides demi-nues, d'anges et d'enfants musiciens jouant de tous les instruments, debout, assis ou suspendus et de proportions croissantes à mesure qu'ils occupent des étages plus élevés, le tout formant deux énormes tours avancées et deux autres plus petites, réunies par des « montres » partielles qui font l'office de ponts, et surmonté de trois statues colossales, dont celle du milieu est un automate battant des timbales. En d'autres B., des figures mécaniques et des roues en forme d'étoiles ou de soleils aux rayons chargés de clochettes concouraient à la décoration. On y voyait jusqu'à la queue de renard, en all. *Fuchsschwanz*, sortant d'une boîte pour chatouiller le visage du curieux ou du maladroit qui tirait un certain bouton. Une particularité d'un autre genre et d'essence musicale, qui se remarque encore dans les B. espagnols, est la disposition d'un jeu de trompette « en chamade », dont les tuyaux horizontaux sortent de la façade et s'avancent, soit au-dessus du positif, soit au faîte du principal. Le XIXe s., qui fut, dans l'architecture religieuse, l'âge du pastiche, s'est attaché à construire des B. « dans le style » de telle ou telle époque; certains B. du « gothique flamboyant » érigent sur leurs tourelles des flèches prisonnières qui semblent vouloir percer les voûtes pour s'élancer, comme celles des clochers, en plein ciel. Le B. de la basilique de Saint-Denis, qui est « dans le style du moyen âge », est l'œuvre de l'architecte Debret; celui de Saint-Eustache, à Paris, est de Baltard, celui de Saint-Vincent-de-Paul, à Paris, « en forme d'un arc de triomphe », est de Hittorf. La construction de grandes orgues dans les salles de concerts ouvre, de nos jours, un champ nouveau à l'imagination créatrice des dessinateurs de B.

Buffle, n. m. Cuir souple de buffle ou d'autres animaux, entrant dans la fabrication des marteaux et des étouffoirs du piano.

Buffo ou *Buffo cantante*, n. m. ital., = chanteur bouffe. Titre d'un emploi dans l'ancien opéra italien.

Bugle, n. m. Instrument à vent, à embouchure, en métal, dont on distingue deux familles : 1° *B. à clefs*, type primitif, tombé en désuétude,

inventé vers 1810 par le facteur irlandais J. Holiday, introduit en France par les bandes militaires étrangères, en 1815, imité sous les noms de cor à clefs, trompette à clefs. Il avait la forme d'une trompette courte, à tube conique, munie de 5 ou 6 clefs, et se construisait en deux variétés : le B. soprano, dont il existait trois modèles, en *ut*, en *si* bémol et en *la*; le B. soprano en *ut* fournissait, sans l'usage des clefs, les sons du clairon d'ordonnance en *ut*; à l'aide des clefs on baissait chaque note d'un demi-ton, et l'on obtenait l'échelle chromatique, dans l'étendue de deux octaves.



Bugle à clefs.

Le B. sopranino, en *mi* bémol, sonnant une quarte au-dessus du B. soprano en *si* bémol, était le plus aigu des instruments de fanfare. Ces deux B. s'associaient à l'ophicléide pour former une famille. Leur sonorité était sans éclat, mais ils se prêtaient aux successions de sons liés. Vers 1820-1835 ils partagèrent avec la clarinette l'exécution des solos dans les orchestres militaires. Meyerbeer s'en servit dans *Robert le Diable* (1831). — 2° *B. à pistons*, analogue au saxhorn, à tube conique et à 3 pistons, actuellement employé dans les orchestres militaires et les « Fanfares » et « Harmonies » civiles. On le construit en quatre dimensions formant une famille complète : petit B. soprano en *mi* bémol, en all. *Flügelhorn*, longueur théorique du tube, 1 m. 105; B. soprano, appelé quelquefois improprement B. ténor, en *si* bémol, accordé au même diapason que le clairon et le cornet à pistons, longueur théorique 1 m. 475; B. alto, en *mi* bémol, en all. *Althorn*, accordé une octave plus bas que le petit B. soprano, longueur théorique, 2 m. 211; ces trois instruments se jouent comme le cornet à pistons; B. baryton, en *si* bémol, accordé une octave au-dessous du B. soprano, longueur théorique, 2 m. 950; ses dimensions obligent de le jouer le pavillon en haut. Les basses de la famille des B. sont formées par le bombardon ou les tubas.

Buisine, n. f. Ancien nom d'une sorte de trompette souvent mentionnée au moyen âge comme instrument guerrier. Son nom dérive de la *buccina* latine, mais sa forme est différente, car l'instrument romain était recourbé, tandis que la B., maintes fois figurée depuis le XI° siècle, est un long et mince tube droit terminé par un large pavillon. Le son en était clair et perçant, en raison de l'étroitesse du tube. La *Chanson de Roland*, qui l'associe au cor, parle des « claires buisines », et les poèmes allemands donnent le même qualificatif à la « pûsine » ou « busîne ».

Burlesca, n. f. ital. Petite fantaisie de style gai ou capricieux. Bach a donné ce titre à une pièce de sa 3° *Partita* pour le clavecin, et Schumann, celui de *Burla* à l'un des numéros de son *op. 124*.

Burletta, n. f. ital. Titre quelquefois donné, principalement en Angleterre, à de petits opéras-bouffes.

C

C. Troisième lettre de l'alphabet et 3° note de la gamme diatonique dans la notation alphabétique, répondant à la note *ut* de la nomenclature guidonienne. || Figure primitive de la clef d'*ut*, dans les commencements de la notation diastématique. Elle est demeurée en usage dans la notation du chant liturgique. (Voy. *Clef.*) || Signe de mesure, issu du demi-cercle, qui caractérisait la division binaire, ou Imperfection, dans la notation proportionnelle. Le C, sous sa forme actuelle, indique la mesure à 4 temps, ayant pour unité la ronde, qui se divise en 2 blanches ou en 4 noires. Lorsqu'il est traversé d'un trait vertical, le C est dit *barré* et désigne la mesure *alla breve*, ayant pour unité la brève, aujourd'hui appelée carrée, qui se divise en 2 rondes ou 4 blanches. Mais les auteurs modernes emploient le plus souvent le C barré avec la ronde unité, entendant désigner une mesure binaire rapide, notée à 4 noires, mais battue à 2 temps. || Abréviation, dans la musique ancienne, pour le mot *Canto* ou *Cantus*, qui indique la partie supérieure d'une composition à plusieurs voix. C. I° et C. II° signifient *Canto primo* et *Canto secondo*, équivalents des anciennes locutions françaises, premier dessus, second dessus. Depuis l'adoption du mot *soprano*, pour la voix supérieure, l'abréviation C représente, dans les partitions et les catalogues modernes, le mot *contralto*.

Cabalette, n. f. tiré de l'ital. Petite pièce de chant facile à retenir, et dont

l'effet repose sur le retour uniforme du même dessin rythmique. On cite comme l'un de ses plus anciens exemples l'air *La bella imagine*, dans *Paride e Elena* de Gluck (1770). Vers 1820, la vogue de la C., assurée par les opéras de Rossini, était assez prononcée pour sembler une « invasion », qui excitait l'inquiétude de Simon Mayer. Le même titre fut donné un peu plus tard à la *stretle*, ou partie finale avec ensemble, des duos d'opéras italiens, et notamment de ceux de Verdi.

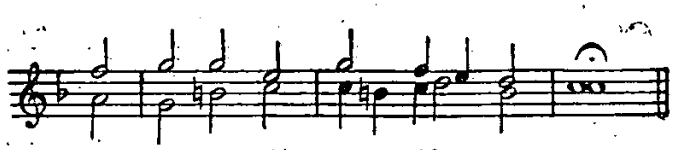
Cabinet d'orgues (vx). Petit buffet contenant un orgue de salon.

Caccia, n. f. ital., = chasse. Pièce de musique vocale en usage en Italie à l'époque de la Renaissance, disposée sur un sujet de chasse, à plusieurs voix, en style canonique, de telle sorte que les parties, par leurs entrées successives, parussent se poursuivre ou se chasser l'une l'autre. (Voy. *Canon.*)

Cachucha, n. f. esp. Danse andalouse en mesure ternaire, rendue un moment célèbre en France par Fanny Elssler qui la dansa à l'Opéra dans le ballet *Le Diable boiteux*, de Gide (1836).

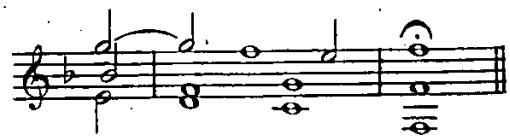
Cacophonie, n. f. Assemblage de sons discordants.

Cadence, n. f., du lat. *cadere* = tomber. **1.** Dans le chant liturgique, chute ou inflexion de la voix sur la finale du mode, marquant la terminaison de la pièce, ou sur une note d'attente, coïncidant avec une division métrique ou grammaticale du texte. || **2.** Dans la musique moderne, formule amenant un repos définitif ou suspensif du sens tonal et harmonique de la phrase musicale. Le nom de *clausula*, qu'elle portait à l'origine et que principalement les théoriciens anglais et allemands lui ont longtemps conservé, exprimait sa fonction. A l'époque où le contrepoint vocal s'adaptait à la modalité ecclésiastique, la *clausula vera* aboutissait à la réunion des voix sur l'unisson ou l'octave. La partie supérieure devait arriver à la tonique par la note sensible ou par le second degré; le premier cas était dit *clausula vera cantizans*; dans le second cas, l'alto faisait entendre la note sensible :



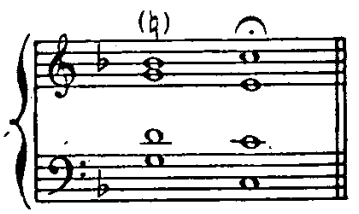
(Anonyme d'Oxford, 1430.)

Michel de Menehou (1558) enseigne à faire les C. à quatre voix en préparant l'arrêt final sur la tonique par la triade de la dominante, où la taille, dit-il, sera toujours à la quinte de la basse-contre, la haute-contre une quarte plus haut, et le dessus « à la tierce sus-double », et toutes finissant à l'octave l'une de l'autre, hormis la haute-contre, qui demeurera à la tierce de la taille, ou quinte sus-double de la basse :



(Ockeghem, *Se vostre cueur.*)

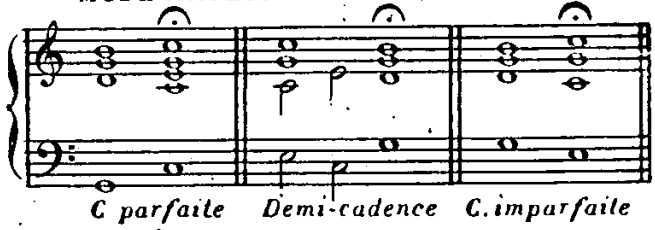
Mais cette formule n'est, dit Menehou, pas applicable à tous les modes, et il y joint



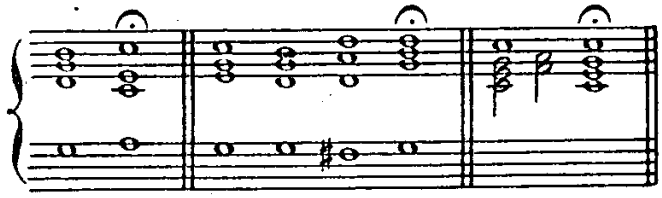
des C. irrégulières appropriées aux modes de *la* et de *mi*. La question de savoir si, dans les œuvres conformes à l'ancienne modalité, on doit élever le 7e degré dès l'entrée de la formule de C. ou seulement pour sa conclusion, est controversée. Pietro Aron (1523) introduit le dièse pour rendre majeure la tierce posée au-dessus du ténor, lorsque celui-ci conclut sur *mi*, dans le 3e ou le 4e mode. L'étude des transcriptions de pièces vocales en tablatures de luth ou d'orgue, qui donnent la note réelle, ne laisse pas de doute quant à l'introduction du dièse avant la note finale et permet de croire que, dans les cas où la basse amène la C. par l'accord de dominante et n'en touche pas d'autre jusqu'à la fin, l'élévation du 7e degré a lieu depuis l'entrée de la formule. L'établissement de la tonalité moderne réduite aux deux modes, majeur et mineur, régla dans le XVIIe s. la théorie des C., telle qu'elle s'enseigne encore de nos jours. On y range les C. en six catégories : 1° la *C. parfaite* (*clausula vera, cl. authentica, primaria, finalis, fundamentalis, principalis*, en all. *Ganzchluss*) donne seule un sentiment de repos tonal complet à la fin d'un morceau ou d'un développement harmonique. Elle est produite par le mouvement de la dominante sur la tonique, chacun de ces degrés portant l'accord parfait. La note sensible, tierce de la dominante, tendant à se résoudre sur la tonique,

lui donne son caractère d'aboutissement, qui est encore accentué lorsque l'on ajoute à l'accord de dominante l'intervalle de 7e; — 2° la *C. à la dominante ou demi-cadence* (*clausula ficta, subsidiaria*, en all. *Halbschluss*) crée un repos transitoire en procédant de l'accord parfait de la tonique à celui de la dominante; elle clôt, dans la musique classique, la première partie, ou reprise, d'un morceau dont elle annonce la continuation, jouant ainsi en quelque sorte le rôle des « deux-points » dans la ponctuation du discours; liée à un texte poétique, elle souligne une interrogation; — 3° la *C. imparfaite* procède de l'accord parfait de la dominante au premier renversement de l'accord de tonique; quoique la note sensible s'y résolve, comme dans la C. parfaite, sur la tonique, sa signification reste en suspens par l'effet de l'état de renversement de l'accord de tonique; — 4° la *C. rompue* fait succéder, à l'accord parfait sur la dominante, l'accord parfait sur le 6e degré, soit pour retarder le repos tonal sur l'accord de tonique, soit pour l'esquiver et introduire une modulation; — c'est aussi le résultat de : 5° la *C. évitée* (*cadenza d'inganno*, all. *Trugschluss*), que certains auteurs assimilent à la C. rompue et qui consiste à faire suivre l'accord parfait de la dominante d'un accord modulant quelconque, qui opère un changement définitif ou passager de tonalité; — 6° la *C. plagale*, qui tire son nom de la modalité ecclésiastique, est produite par le mouvement de la basse procédant de la sous-dominante à la tonique, toutes deux portant l'accord parfait; elle se fait souvent au moyen d'un renversement de l'accord du 4e degré précédant l'accord de tonique; on la surajoute parfois à la *C.* parfaite pour imprimer à la terminaison d'un morceau un caractère conventionnel d'art religieux.

MODE MAJEUR

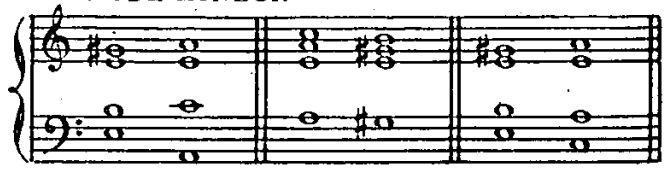


C parfaite *Demi-cadence* *C. imparfaite*

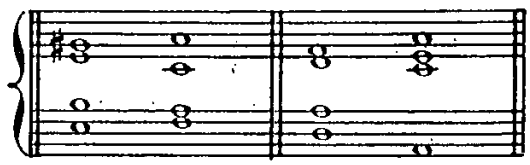


C. rompue *C évitée* *C. plagale.*

MODE MINEUR

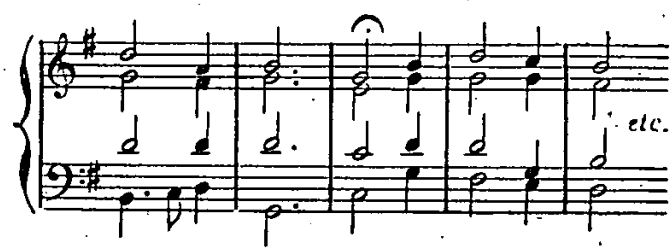


C. parfaite *Demi-cadence* *C imparfaite*



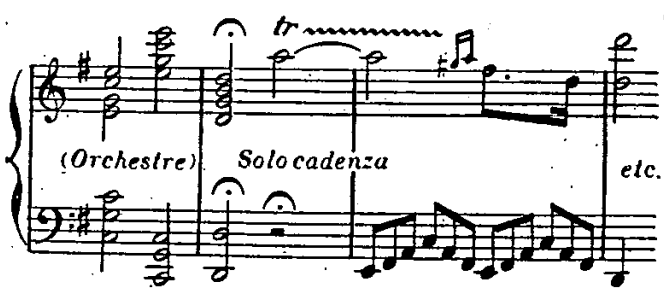
C. rompue *C. plagale*

La *C. suspendue* ou *interrompue* de quelques auteurs est un retard apporté à la conclusion attendue, par la réitération de la C. imparfaite. Gevaert a nommé *C. de prolongement* l'arrêt sur l'accord parfait de la sous-dominante, qui a un sens suspensif et procure un repos passager :



De même que leurs dénominations, les règles théoriques et l'application pratique des formules de C. ont varié au cours des temps, de telle

sorte qu'on a été en droit de dire que l'examen des C. suffirait à dater une œuvre. Il serait également possible de se baser, pour ce faire, sur leur nombre, relativement à l'étendue d'un morceau. Après qu'au régime des barres de mesure se fut ajouté celui de la carrure mélodique, toute composition, à quelque genre qu'elle appartînt, se trouva sectionnée en compartiments symétriques, séparés et ressoudés par des formules de C. Avec une admirable richesse d'invention, les maîtres de l'époque classique surent en varier les aspects; mais, en des mains moins habiles, le procédé s'épuisa, et les romantiques commencèrent d'esquisser une réaction, affirmée par les modernes et qui est le corollaire de la tendance au chromatisme et aux mélanges de tonalités. On en peut suivre les progrès dans les seules partitions de Wagner, de *Tannhäuser* (1845) à *Tristan et Isolde* (1865), que l'on a appelé « l'opéra sans cadences », parce que la C. parfaite n'y apparaît qu'à la fin de chaque acte, et que le repos de la voix sur la tonique, amené aussi fréquemment que l'exige la traduction des inflexions de la parole, n'entraîne pas l'obligation, pour les parties harmoniques, d'un arrêt collectif; au contraire, par l'emploi intensif des formes les plus variées de C. évitées, suspendues, imparfaites, Wagner serre les mailles d'un développement symphonique ininterrompu qui ne peut recevoir qu'une fois sa conclusion définitive. C'est la raréfaction des C. parfaites chez les maîtres contemporains qui porte certains de leurs auditeurs à déclarer long et fatigant un discours musical, non pas, comme ils le disent, privé de points et de virgules, mais tout au plus d'alinéas. Le désir de rattacher plus étroitement la terminaison d'un morceau à son sens expressif porte volontiers les compositeurs modernes à conclure sur un accord suspensif ou imprévu, sans résolution régulière et qui laisse à dessein l'esprit dans l'incertitude et le doute. ‖ **3.** L'un des noms donnés au trille par les auteurs français du XVIIe s. (Voy. *Trille.*) ‖ **4.** Passage de virtuosité introduit dans sa partie, avant la formule finale, par un chanteur ou un instrumentiste. Cette coutume apparaît dès le début du XVIIIe s. Elle était en pleine vogue, chez les chanteurs, au temps de Tosi (1723), qui en blâmait déjà les excès. Dans chaque air, on ne plaçait pas moins de trois C., d'une étendue et d'une difficulté progressives, à la fin de la première partie, de la deuxième, et de la reprise, ou *da capo* : ici, dit plaisamment Tosi, « on met le feu à la girandole ». Agricola (1757) n'use pas de la même sévérité; pour lui, plus une C. est inattendue, plus elle est belle; le chanteur doit l'exécuter tout d'une haleine et la terminer par un trille. Il semble que l'usage de la C., dans la musique instrumentale, ait suivi de très près et peut-être précédé son adoption dans la musique vocale. Torelli place dans un concerto (1705) une C. écrite, à 2 violons, qu'il intitule *Perfidia*, et Vivaldi intercale un solo de 31 mesures en traits de vélocité, doubles cordes, arpèges, etc., dans un concerto destiné à l'église (1712). Bach, en adaptant au clavecin des concertos italiens (1715), consacra le principe de l'introduction de C. improvisées, et marqua leur place par les mots *Cadenza all' arbitrio.* L'usage fut porté à son point culminant par Hændel, dans les exécutions qu'il donnait lui-même de ses *Concertos* d'orgue. Les auteurs allemands de la fin de XVIIIe s. attachent un grand prix aux C. improvisées ou préparées et donnent pour leur disposition des règles détaillées; la nouveauté, l'imprévu, la bizarrerie même, sans compter la hardiesse et l'agilité, y sont recommandés; aucun concerto n'en doit être dépourvu, mais il est superflu d'en mettre dans chaque morceau. Mozart a rédigé quelques-unes des C. de ses concertos de piano. Beethoven, qui était un improvisateur merveilleux, n'a pas pris le même soin. Des C. et des « points d'orgue » pour ses concertos ont été publiés par Moschelès, Reinecke, Dupont, Rubinstein, Saint-Saëns, etc. Le principe de la composition d'une C. écrite réside dans le traitement en style « difficile » d'un thème tiré de l'œuvre et enveloppé de dessins propres à faire briller le talent de l'exécutant; la « rentrée » s'opère sur un trille ou une série de trilles marqués à cet effet par l'auteur du concerto :



(BEETHOVEN, *Concerto*, op. 58.)

La longueur indiscrète des C. a été une cause efficiente de la lassitude témoignée depuis quelques années par une partie du public à l'égard de la forme concerto. || **5.** Appui sur les sons qui coïncident avec le temps fort. Chanter, jouer, marcher en C., signifie se conformer exactement à un rythme symétrique.

Cadencer, v. tr. Marquer fortement la symétrie des temps forts.

Caecilienverein. Voy. *Société.*

Caisse, n. f. Coffre en bois creux formant le corps d'un instrument à cordes et servant à amplifier les vibrations des cordes qui sont tendues sur l'une de ses faces. || Cylindre en bois léger ou en métal mince fermé à ses deux extrémités par une membrane et formant le corps du tambour. || Par extension, le tambour lui-même, ou ses dérivés, caisse claire, grosse caisse, etc. (Voy. *Tambour.*) || Partie de l'appareil auditif qui forme le fond de l'oreille externe et que ferme la membrane du tympan.

Calando, part. prés. du v. tr. ital. *calare* = céder. Loc. employée pour prescrire un léger ralentissement avec diminution de l'intensité du son.

Calata, n. f. ital., plur. *calate.* Ancienne forme de musique de danse, en mesure binaire rapide, dont on trouve des exemples dans le livre de luth de Dalza (1508), avec les surnoms *a la spagnala* et *a la italiana.*

Calibre, n. m. Diamètre d'une corde ou d'un tuyau. || Instrument servant à mesurer ce diamètre. Le C. Palmer est une sorte d'étau à vis graduée, qui donne en vingtièmes de millimètres la mesure cherchée.

Calotte, n. f. Pièce mobile servant à fermer les tuyaux dans les jeux bouchés de l'orgue. || Partie supérieure de la cloche.

Campanaire, adj. Qui a rapport aux cloches.

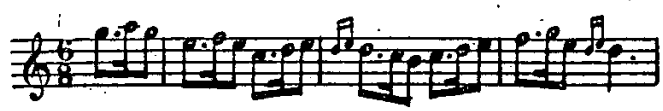
Campane, n. f., du lat. *campana.* Ancien synonyme de cloche. Se dit encore, en quelques provinces, des grelots et clochettes suspendus au collier des animaux.

Campanella, n. f. ital., plur. en *e*, = clochette. S'emploie au pluriel pour désigner le jeu de carillon, dit en all. *Glockenspiel.*

Campanologie, n. f. Étude de tout ce qui se rapporte à la fabrication, à l'usage et à l'histoire des cloches.

Canard, n. m. Se dit, par allusion à la voix discordante de l'oiseau de ce nom, d'une note fausse tirée d'un instrument à anche, hautbois, clarinette ou tuyau d'orgue, mal accordé.

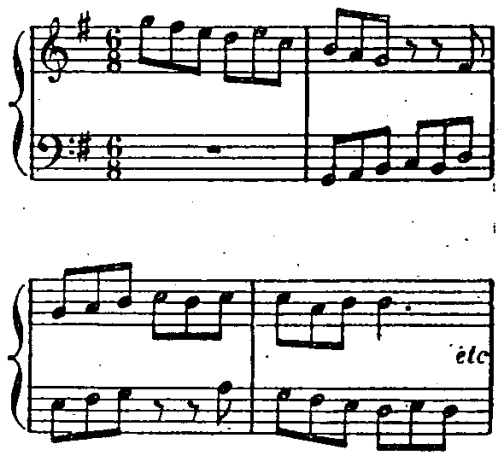
Canaries, n. f. Ancienne danse française mise à la mode sous Charles IX et tirant son nom d'une mascarade où les danseurs étaient costumés en « sauvages des îles Canaries » et exécutaient des pas « bizarres et ressentant fort le sauvage ». L'air en était bref, coupé en deux reprises et mesuré sous le signe binaire. Mersenne (1636) tenait naïvement cette danse pour « venue des îles Canaries » et la déclarait « grandement difficile » et réservée à « ceux qui sont très bien instruits dans cet exercice ». Son rythme s'était transformé en celui d'une sorte de gigue lente notée à 6/8, avec la première croche de chaque triolet pointée:



C'est sous cette forme que Lulli notait les C. et qu'elles furent introduites par Purcell dans son *Diocletian* (1690), par Muffat et Cousser, tous deux élèves de Lulli, dans leurs suites instrumentales. Mais les *Pièces de clavecin* de Couperin (1713) contiennent un morceau sous le même titre, noté à 3/4. En 1739, Mattheson faisait des C. une des quatre variétés de la gigue, avec laquelle elles se confondirent bientôt complètement.

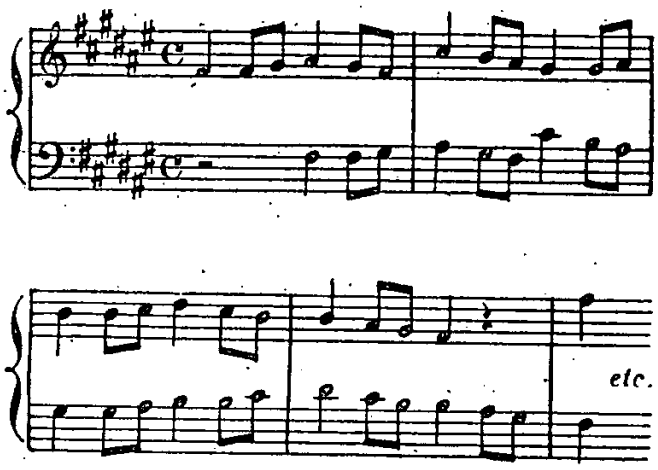
Canon, n. m. **1.** étym. grecque, = règle. Composition en imitation rigoureuse, à deux ou plusieurs voix, dans laquelle chacune des parties répète, à une distance et après un espace de temps fixés, le même dessin mélodique. Les deux règles fondamentales du genre sont l'exactitude de l'imitation et sa continuité, le thème devant se reproduire sans modification ni interruption, et chaque voix ne devant se reposer qu'après l'entrée de la suivante. Jusqu'au XVIe s., cette forme de composition fut appelée *chasse* ou *fuga*, et le mot *canon* servit à désigner la devise placée en tête du morceau pour en régler l'exécution. Le plus ancien C. connu est le célèbre chant anglais sur le texte « Sumer is ieumen » (l'été est arrivé), du ms. Harleian 978, British Museum, noté au XIIIe siècle et dont la musique, ou peut-être le texte seulement, passe pour l'œuvre d'un moine de l'abbaye de Reading, John of Fornsete. Cette pièce d'un grand

intérêt historique porte le titre de *Rota* (roue) et forme un canon à 4, 3 ou 2 voix, accompagné par une sorte de *bourdon*, ou *pes*, à 2 voix. Les contrepointistes de la seconde moitié du XVe s. portèrent la composition de la fuga, ou C., à un haut degré de raffinement. Ils se plurent à l'introduire dans les parties épisodiques de leurs messes et à lui donner des formes énigmatiques par des procédés subtils de notation et par le caractère piquant et parfois obscur à dessein des devises par lesquelles ils en indiquaient la résolution. C'est chez eux que prirent naissance les nombreuses variétés de C. cultivées jusqu'à notre époque et parmi lesquelles on distingue : le *C. simple*, où le thème proposé par la première voix et appelé *antécédent* ou *guide* est suivi de sa répétition exacte, dite *conséquent* ou *résolution*, par les voix successives; le C. est dit à l'unisson, à la quinte, à l'octave, etc., selon que la seconde voix et, s'il y a lieu, les voix subséquentes prennent leur point de départ à l'unisson, à la quinte, à l'octave, etc., du thème proposé. Le *C. ad infinitum*, ou *circulaire*, ou *perpétuel*, est celui qui n'a pas de terminaison prévue, les voix s'enchaînant et s'échafaudant par des reprises continuelles du thème; l'addition d'une formule finale, ou coda, procure seule la conclusion nécessaire. — Le *C. par augmentation* ou *par diminution* est celui dans lequel

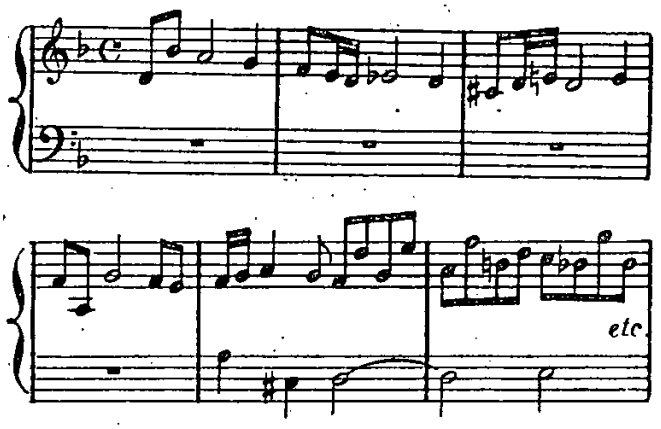


(Emm. Bach, Canon renversable.)

le thème proposé est résolu en valeurs de durées plus longues ou plus brèves. Le *C. renversable*, appelé quelquefois par les anciens théoriciens *C. per arsin et thesin*, est celui dans lequel tous les intervalles du thème se trouvent renversés dans la résolution; — le *C. rétrograde*, ou *cancrizans*, ou *à l'écrevisse*, est celui dans lequel la résolution reproduit le thème à rebours en commençant par la dernière note; le C. à la fois renversable et rétrograde peut s'écrire sur une seule portée, munie d'une clef à chaque bout et que lisent deux exécutants placés vis-à-vis l'un de l'autre; cette disposition reçoit aussi le nom de C. ou *fuga à miroir*. — Le *C. polymorphe* est susceptible de plusieurs résolutions; c'est le cas du fameux C. de William Byrd, *Non nobis Domine* (1575), souvent chanté en Angleterre, en guise de « grâces », après les repas solennels et qui peut s'interpréter à 2, 3 ou 4 voix, de sept ou huit manières. — On nomme *C. énigmatiques* ceux dont la notation, réduite à une seule portée, ne contient que le



(Boëly, Canon à l'Octave, *Œuvres posth.*, op. 43.)



(Bach, *L'Art de la Fugue*, Canon par augmentation en mouvement contraire.)

thème et indique par des signes et des devises la manière de le résoudre; le C. est dit, en ce cas, *fermé*; il est *ouvert* lorsqu'on l'a résolu et mis en partition. La notation sur portée unique fixe par une série de clefs le nombre des voix, l'ordre dans lequel elles doivent se succéder et le degré sur lequel elles doivent prendre leur point de départ; le lieu de leur entrée est marqué par un signe communément tracé en forme de §, ou, dans les ouvrages anciens, par une volute analogue au point d'interrogation, ou par un petit trait vertical, simple ou double. La devise complétait ces indications. Les anciens contrepointistes se plaisaient à la rédiger en termes sentencieux et souvent humoristiques : « Vous jeûnerez les quatre temps » signifiait l'obligation pour le conséquent de laisser passer quatre unités de temps avant de suivre l'antécédent; « Qui se exaltat humiliabitur » (celui qui s'élève sera abaissé) prescrivait le renversement du thème; « Crescit in duplo » ordonnait à la seconde voix de procéder par augmentation, en doublant de valeur chaque note, etc. Ces jeux, rangés parmi les « artifices des Néerlandais », parce qu'en effet les maîtres franco-belges s'y sont complu, ne doivent pas être jugés avec dédain; ils étaient l'équivalent de ces « récréations mathématiques » où s'aiguise parfois la curiosité des savants, et Fétis a eu raison de dire qu'il n'est « pas inutile de s'y exercer, car on y apprend à se familiariser avec une foule de combinaisons qui donnent plus d'activité à la conception musicale ». — Le *C. double* est formé par la réunion de deux C. simples. Les C. comprenant un grand nombre de voix étaient connus dès le xve s. C'est par la superposition de neuf C. à trois voix, sous la devise « Novem sunt Musæ », que Jean de Ockeghem († 1495) a construit le motet à 36 voix, célébré par ses contemporains. La même disposition se retrouve chez Valentini (1631), qui a écrit aussi un C. à 96 voix en 24 chœurs. Mais ces œuvres ne font qu'étager les renversements de l'accord parfait. On cite un C. triple à 8 voix en deux chœurs, de P. Agostini († 1629), un C. à 32 voix, de Berardi (1687). Beaucoup de maîtres illustres ont composé des C. pour les voix ou les instruments. Bach en a placé toute une suite dans son *Air avec 30 variations*, pour le clavecin. Haydn avait fait encadrer et suspendre dans sa chambre les feuillets sur lesquels il avait tracé ses meilleurs C. Cherubini, qui en composait volontiers, a résolu tous ceux que le P. Martini avait fait graver dans les vignettes de son *Histoire de la Musique*. Beethoven, dans ses heures de jovialité, a écrit plusieurs C. pour ses amis. Chanter des C. en chœur était un plaisir jadis fort goûté dans les réunions intimes, en Angleterre et en Allemagne, et qui occasionna la publication de « Canons de Société » en recueils. || **2.** Les théoriciens de la Renaissance ont parfois donné le nom de *C. harmonique* au monocorde servant à mesurer les intervalles musicaux. || **3.** Pièce d'artillerie, dont les détonations ont été employées dans quelques œuvres musicales, entre autres dans un motet d'André Rauch (1648), dans le *Te Deum* de Sarti (1755), dans l'*Hymne au peuple français*, de Rossini, composé pour l'Exposition de 1867. D'autres musiciens se sont contentés d'en imiter le bruit par des coups de grosse caisse : Berlioz, dans la Marche hongroise de *La Damnation de Faust* (1848), Bizet, dans l'Ouverture de *Patrie* (1872), etc. C'est sur le son du canon qu'ont été basées les premières expériences sur la propagation des ondes sonores à longue distance, effectuées par les membres de l'Académie des Sciences, en 1738. Les observations recueillies pendant la guerre de 1914-1918 ont apporté des faits nouveaux à la science de l'acoustique.

Canonique, adj. Qui appartient au style de composition du canon.

Cantabile, adj. ital. dont la traduction serait « chantable », mais qui s'interprète par « chantant », et sert à caractériser un morceau où prédomine la mélodie et dans lequel l'exécutant doit s'attacher à mettre celle-ci en relief. On en a fait un titre de morceau, que César Franck a donné à l'une de ses plus belles pièces d'orgue (1878).

Cantando, part. prés. du v. tr. ital. *cantare* = chanter; en chantant; s'emploie pour recommander à l'exécutant de faire ressortir le chant, la mélodie.

Cantate, n. f. Composition à une ou plusieurs voix, avec accompagnement, destinée à la chambre, au concert ou à l'église. Elle succéda en Italie au madrigal (voy. ce mot). Alessandro Grandi fut apparemment le premier qui se servit du mot *cantada* pour désigner trois morceaux de son recueil de *Cantade et Arie a voce sola*, dont la 2e édition parut à Venise en 1620. Les pièces auxquelles il donne ce titre comprennent chacune de cinq à neuf parties successives. En 1624,

Turini fit suivre ses madrigaux d'une « Cantate à voix seule en style récitatif ». Luigi Rossi, par des œuvres répandues en copies depuis 1640 environ, contribua puissamment à mettre à la mode la C. et à en fixer le style, rapproché de celui de l'air d'opéra par le mélange du récitatif et du chant soutenu ou orné. Sa C. *Gelosia* se divise en trois parties principales qui comportent chacune trois mouvements où reparaissent les mêmes mélodies ou les mêmes basses. Auprès de Carissimi, Maurizio Cazzati fut un des premiers à écrire des C. « morales et spirituelles » (1659), qui étaient comme des abrégés d'oratorios (voy. ce mot). C'est par les importations italiennes que la C. s'établit en France. Brossard la définit (1703) « une grande pièce dont les paroles sont en italien, variée de récitatifs, d'ariettes et de mouvements différents, pour l'ordinaire à voix seule et une basse continue, souvent avec deux violons ou plusieurs instruments ». Les premières C. françaises furent composées par J.-B. Morin (1706); celles de Brunet de Molan (1708) portaient le nom de *Cantades*, dont Couperin (1725) demandait l'adoption, pour sa conformité avec l'orthographe des mots ballade, sérénade, etc. Accueillie avec empressement, la C. française fut cultivée activement; dès 1728, un libraire pouvait réunir les textes de 97 pièces de ce genre en un recueil. Telle que la présentent alors les œuvres de Morin, Campra, Mouret, Destouches, Montéclair, Boismortier, Rameau, Clérambault, la C. était communément divisée en trois airs de caractère opposé, rattachés par des ritournelles et des récits. L'habileté des chanteurs à exécuter les « agréments » s'y donnait carrière. L'épuisement du succès de la C. résulta de l'épuisement de ses formes musicales, que les compositeurs exploitaient sans chercher à les renouveler. En Italie, pendant le XVIIIe s., Lotti, Marcello et surtout Alessandro Scarlatti alimentaient abondamment ce répertoire, dont les traditions se reconnaissent encore dans *Adélaïde*, de Beethoven (op. 46, 1796), et dans sa grande scène : *Ah! perfido* (op. 65, 1796). A l'époque romantique les pièces de ce genre sont les « mélodies » agrandies, décorées quelquefois du titre de « scène lyrique », le mot C. devenant spécial aux œuvres de circonstance, ainsi qu'aux compositions, obligatoirement disposées à trois personnages, avec orchestre, sans chœurs, dont le plan immuable est imposé depuis plus de cent ans aux concurrents du « prix de Rome ».

On a recours à des dénominations aussi vagues que variées pour désigner des œuvres profanes de concert qui sont en réalité de plus ou moins considérables C. C'est ainsi que Félicien David a imaginé pour *Le Désert* (1844) le titre d' « ode-symphonie »; Berlioz, pour *La Damnation de Faust* (1848), celui de « légende dramatique », qu'a repris V. d'Indy pour *Le Chant de la Cloche* (1883), tandis que A. Bruneau intitulait *Penthésilée* (1888) « poème symphonique avec chant », et G. Charpentier, « symphonie-drame », *La Vie du Poète* (1892), toutes œuvres qui ressortiront d'une histoire de la C., le jour où elle sera étudiée. En Allemagne, les écrivains qu'embarrassait le classement d'ouvrages tels que *Acis et Galatée* ou *La Fête d'Alexandre*, de Hændel, *Le Paradis et la Peri* ou *Faust*, de Schumann, n'ont trouvé rien de mieux que d'en faire des « oratorios profanes ». — La C. religieuse du culte réformé allemand forme un genre spécial dont la brève et magnifique floraison s'étend de l'époque de Schütz († 1672) à celle de J.-S. Bach († 1750). Elle naquit d'une transformation du motet catholique et dut son adoption à l'abandon des traditions musicales de la messe, tout d'abord maintenues ou tolérées par Luther et ses premiers successeurs. Après que le chant d'un *Introït* approprié à la fête du jour eut été supprimé, le désir de conserver aux assemblées cultuelles un appoint artistique fit introduire, entre la lecture de l'Évangile et le sermon, l'exécution d'une pièce de musique en langue allemande, dont les paroles fussent en rapport avec l'ordre de l'année liturgique. Henri Schütz, à son retour d'Italie, donna dans ses *Motets*, ses *Symphonies* et ses *Concerts* sacrés, publiés de 1619 à 1650, les modèles de ce genre nouveau aussitôt adopté dans les principaux centres luthériens. A Lubeck, Buxtehude donna par ses œuvres un éclat tout particulier aux « musiques du soir »; à Hambourg, sous l'influence de Reiser, la C. prit une direction nouvelle, à laquelle souscrivit Bach. Tandis que dans ses premières C., au nombre desquelles figure le célèbre *Actus tragicus*, les solos sont écrits, comme les chœurs, sur des versets tirés de la Bible et des textes de cantiques usuels, à partir de 1715, le maître accepte des livrets versifiés par les poètes mystiques de son entourage, et il coule ses airs dans les formes de l'opéra italien, avec récitatif, ritournelle et *da capo*. Cette soumission de Bach aux fluctuations de la mode,

qui a été qualifiée, du point de vue de la foi, par un de ses admirateurs, « le plus grand malheur qui pût arriver à son œuvre », fut, dès le lendemain de sa mort, l'une des causes du déclin et de la disparition du genre de la C. d'église. Une fois privé du soutien vivifiant de cet inépuisable génie, tout ce que les formes de la C. avaient de factice et d'impropre à leur destination apparut et n'engendra que lassitude et indifférence. C'est en se rejetant vers la messe et le motet, ou vers l'oratorio, que les musiciens protestants cherchèrent à exprimer leur idéal religieux. (Voy. *Motet, Oratorio.*)

Cantatille, n. f. Diminutif de *cantate*, employé au XVIIIe s. pour désigner de petites cantates de chambre, à voix seule, avec accompagnement.

Cantatrice, n. f. ital., = chanteuse. En passant dans la langue française, ce mot s'y est différencié de sa traduction par une acception plus artistique : on dit une cantatrice, à l'Opéra, une chanteuse, au café-concert.

Cantilène, n. f. Petite pièce de chant. Ce terme, emprunté au latin, s'employait au moyen âge pour toute espèce de poésie chantée (voy. *Cantique*); on le réserve actuellement, soit aux mélodies grégoriennes, soit, dans le genre profane, à des pièces vocales ou instrumentales de courtes dimensions et d'expression sentimentale.

Cantillation, n. f. Forme de mélodie religieuse de construction primitive, et plus proche de la déclamation que du chant proprement dit, bien que pouvant être entremêlée de vocalises.

Cantique, n. m. **1.** Titre réservé par la liturgie catholique aux passages de l'Écriture Sainte, de formes analogues à celles des Psaumes; les C. « évangéliques », c'est-à-dire tirés de l'Évangile, sont constitués par les versets du *Magnificat*, du *Benedictus Dominus Deus Israël* et du *Nunc dimittis*, autrefois appelés C. majeurs, par opposition aux autres chants tirés de l'Ancien Testament, dits C. mineurs. || **2.** Chant pieux en langue vulgaire. Les premiers C., alors dénommés *cantilènes*, furent composés dans le haut moyen âge par des moines désireux de fournir au peuple une distraction religieuse et de substituer des pièces édifiantes aux chansons licencieuses que propageaient les jongleurs. Ainsi se produisirent en français la *Cantilène de sainte Eulalie* et en dialecte limousin une paraphrase de l'*Ave, maris stella*. Les chants farcis, tropes et séquences (voy. ces mots) eurent la même origine. Le chant latin *O filii*, qui s'est maintenu jusqu'à nos jours, est une pièce extra-liturgique dont on ne sait si le texte a été imité d'une poésie vulgaire ou lui a, au contraire, servi de modèle. Une incertitude pareille pèse sur la plupart des anciens C. en l'honneur des saints, dont les paroles semblent adaptées tantôt à des cantilènes grégoriennes et tantôt à des mélodies profanes. Au milieu de la production médiévale se distinguent les *Chants de la Vierge*, de Gautier de Coincy (XIIIe s.). Mais c'est à partir du XVIe s., et sous l'influence de la Réforme, que le C. prit une extraordinaire extension. Après que les calvinistes eurent porté jusqu'en dehors de leurs assemblées la coutume de chanter des psaumes en langue vulgaire, il parut utile aux catholiques de se procurer un répertoire de chansons pieuses, dont la propagation devait contre-balancer celle des recueils huguenots. Des deux côtés, le choix des mélodies s'effectuait sans scrupules dans le domaine profane. Ainsi que les calvinistes chantaient le psaume XLIII sur l'air : *Aventuriers de France*, et le psaume C sur : *Jouissance vous donnerai*, le P. La Cauchie (1619) disposait ses paroles de C. sur « les airs mondains et plus communs », et le P. Berthod « convertissait » les airs de cour en airs de dévotion, par le changement de quelques mots; du couplet : « Des beaux yeux de Philis je me sens enflammer », il faisait : « Des regards de Jésus », etc. Par le même procédé, contre lequel Godeau, le P. Bridaine, Racine essayèrent en vain de réagir, furent compilés les très nombreux recueils de C. catholiques publiés dans le XVIIe et le XVIIIe s., notamment ceux de l'abbé Pellegrin, de l'abbé de Lattaignant et les plus fameux de tous, les C. de Saint-Sulpice. Des centaines de morceaux semblables ont été depuis lors imprimés, dont, à très peu d'exceptions près, le niveau artistique et religieux n'était pas plus élevé. Destinés aux catéchismes, aux confréries, les C. n'ont point de place dans la liturgie catholique, qui en tolère l'usage, mais ne le prescrit pas. Chez les communautés protestantes, le rôle du C. a grandi à mesure que diminuait celui du psautier. Les protestants français (calvinistes) n'eurent pas de C. avant ceux de Pictet (1705), qui se chantaient sur les mélodies des psaumes : car les « chansons spirituelles » publiées durant le XVIe s. étaient des pièces d'une forme littéraire et musicale recherchée, accessible seulement à

des chanteurs exercés. Vers 1830, un auteur suisse, Ch. Malan, fit paraître des C. faciles dont le succès hâta l'abandon des anciens chants du psautier; tellement peu musicien qu'il savait à peine noter ses mélodies, Malan était un producteur intarissable, qui n'a guère laissé moins d'un millier de C. Un certain nombre ont passé dans les recueils de Lutteroth et des divers Consistoires. Tous les cultes et toutes les nations possèdent d'abondants répertoires du même genre. La seule Bibliographie des recueils de C. catholiques allemands, dressée par Baumker pour les années 1503 à 1909, comprend 963 titres d'ouvrages. Le principe de l'arrangement des textes sur des airs profanes a partout été admis, et les arrangeurs donnent aux reproches qui leur sont adressés de ce chef la même réponse que l'auteur du livre de chant luthérien de Gotha (1721) : que « très peu de fidèles connaissant l'origine des mélodies, ils les chantent fort dévotement et sans penser à mal ». || Le *Cantique des Cantiques*, œuvre de Salomon, qui forme un livre de la Bible, a inspiré un grand nombre d'œuvres musicales, dont une des plus considérables est la suite de 29 *Motets* composés par Palestrina sur un choix de ses versets (1584), et dont une des plus récentes est la *Cantate biblique*, d'Enrico Bossi (1900), pour soprano, baryton, chœur, orchestre et orgue.

Canto, n. m. ital., = chant. La plus élevée des parties vocales dans une composition à plusieurs voix. (Voy. *Cantus*.)

Canto fermo. Voy. *Cantus firmus*.

Cantor, n. m. lat. Titre porté au moyen âge par le dignitaire responsable du chant sacré dans un chapitre ou un collège ecclésiastiques. (Voy. *Chantre*.) || En Allemagne, le maître de chant d'un établissement d'enseignement. J.-S. Bach occupa, de 1723 à sa mort en 1750, le poste de C. de l'école Saint-Thomas, à Leipzig.

Cantus, n. m. lat., = chant. La partie la plus élevée d'une composition à plusieurs voix. Synonyme, en ce sens, de *canto*, *dessus* et *superius*. || *C. coronatus*, genre de mélodie ornée, et de rythme libre, appelé aussi *cantinella coronata*, en usage dès le XIIe s., que J. de Grocheo (XIVe s.) déclare se nommer aussi *conductus* et dont il donne une description analogue à celle du sirventés. || *C. firmus*, ital. *canto fermo*, thème liturgique ou profane choisi pour base d'une composition polyphonique. Toutes les messes des contrepointistes du XVe et du XVIe s. sont construites sur un C. F. que le musicien divise, développe et renouvelle par des modifications rythmiques, mais dont il maintient la formule mélodique. L'*Ave verum* de Josquin Després († 1521) donne l'exemple d'un C. F. grégorien presque littéralement traduit en notation mesurée, et son *Stabat mater*, celui d'un C. F. profane traité par augmentation et qui s'étend en longues notes sous la composition tout entière.

Canzone, n. f. ital., plur. en *i*, = chanson. Pièce de poésie lyrique divisée en plusieurs stances, dont la dernière est plus courte. En musique, les C. se confondent avec les *frottole* et les *strambotti*, dans les recueils de compositions légères à 3 et à 4 voix publiés avant 1530. Après cette date, les madrigaux et les canzonette les remplacent; on reconnaît parmi les madrigaux des stances empruntées aux C. de Pétrarque et des poètes de la Renaissance italienne : mais le titre de C. passe à une forme de la musique instrumentale, évidemment dérivée des transcriptions de pièces de chant pratiquées par les luthistes et les organistes et tout d'abord analogue au *ricercar*. A la fin du XVIe s. la C. pour orgue se développe en une suite de versets ou de couplets, au nombre de 3 jusqu'à 12, où alternent quelquefois les mesures paires et impaires, et où paraît de temps en temps une sorte de refrain ou de retour d'un motif traité en contrepoint, mais non en variations. Une C. de André Gabrieli emprunte son thème au *Chant de l'Alouette* de Clément Janequin.

Canzonetta, n. f. ital., plur. en *e*, diminutif de *canzone*. Aux XVIe et XVIIe s., pièce à plusieurs voix, d'allure plus légère que le madrigal, souvent surnommée *alla Napolitana*. D'Italie, le genre et son nom passèrent en Angleterre, où Morley publia, depuis 1597, plusieurs suites de *Canzonets, or little short Ayres* à 2, 3, 4 et 5 voix, et en France, où Mauduit mit en musique les *Chansonnettes* en vers mesurés de Baïf. Quelques auteurs modernes ont donné le titre de C. à des pièces instrumentales. Mendelssohn désigne ainsi l'un des morceaux de son premier *Quatuor*, op. 12.

Capellmeister ou *Kapellmeister*, n. m. all., dont la trad. littér. est « maître de chapelle », la trad. usuelle, de nos jours, « chef d'orchestre ». On a essayé d'introduire ce mot dans la langue française; son emploi ne peut

se motiver que dans la langue où « chapelle » signifie orchestre.

Capitolo, n. m. ital. Genre de poésie lyrique ital. composée d'une suite de tercets ayant pour conclusion un quatrain. Les recueils de *Frottole* publiés au début du XVIe s. contiennent des C. mis en musique à 3 et 4 voix, dans un style très simple.

Capo tasto, n. m. ital. T. de facture. Sillet mobile ajusté sur le manche de quelques instruments à cordes pour servir à en modifier l'accord.

Caprice, n. m. Pièce de musique vocale ou instrumentale dont les premiers exemples apparaissent en Italie vers la fin du XVIe s. et se rattachent, soit au *madrigal*, soit à la *canzone* (voy. ces mots). Les *Capricci* de L. Balbi (1586) sont disposés pour 6 voix; ceux de Barioli (1594) sont destinés à 4 instruments. Prætorius (1619) définit le C. une sorte de fantaisie improvisée où l'on passe d'un sujet à l'autre. Frescobaldi donne à ses *12 C.* pour l'orgue (1624) un style fugué, avec des mouvements vifs qui exigent du feu dans l'exécution. Brossard (1703) décrit le C. comme une pièce où le compositeur « donne l'essor au feu de son génie » sans s'assujettir à une forme régulière; c'est le sens que maintient Furetière (1727) en parlant aussi de « la force du génie » et de la liberté d'une composition « un peu bizarre et irrégulière ». Dans le livre des *Fugues et C.* pour l'orgue, de Roberday (1660), chacune des dix premières fugues est suivie d'un C. sur le même sujet. Hændel, Scarlatti, Bach, au XVIIIe s., ont traité le C. comme une pièce libre dans le style fugué. Les C. de Locatelli (1733), de Rode, de Paganini, pour le violon, sont des études développées en vue de chaque genre de difficulté. Boëly a intitulé *Caprices* ses études, de forme classique, pour le piano. Les musiciens modernes ont fait du même mot le synonyme de *fantaisie* et l'ont appliqué à des pièces très variées de forme et de destination, soit originales, soit basées sur un ou plusieurs thèmes donnés. Dans cette dernière acception, il suffit de citer l'étincelant *Caprice espagnol*, pour orchestre, de Rimsky-Korsakow.

Caractéristique, adj. 2 g., ajouté volontiers par les compositeurs modernes au titre de leurs œuvres instrumentales, pour en indiquer les intentions pittoresques ou descriptives.

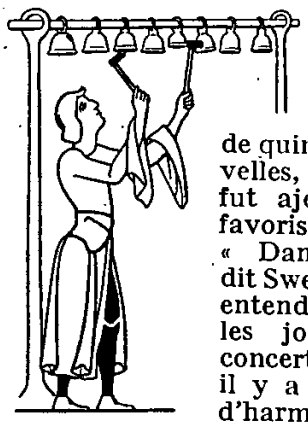
Carillon, n. m. **1.** Série de cloches disposées de manière à fournir une gamme plus ou moins étendue, se prêtant à l'exécution de mélodies complètes. A l'inverse des cloches ordinaires, que l'on met en branle en les balançant sur leur axe, celles du C. sont assujetties d'une manière fixe à la charpente et frappées, soit à l'extérieur par des marteaux, soit à l'intérieur par le battant, qui est attiré par un système de tringles ou de cordes, elles-mêmes gouvernées soit par un clavier à main, soit par un tambour fonctionnant automatiquement. La Bible de saint Étienne Harding (XIe s.) et l'un des chapiteaux de Boscherville (XIIe s.) offrent la représentation d'un C. primitif, fait de clochettes suspendues librement et que

Carillon (XIe s.).

frappe un personnage assis un peu au-dessous. C'est le C. à main, dont on retrouve l'image jusque chez Memling (XVe s.). A cette époque, des C. existaient déjà dans nombre d'églises et de beffrois de la Flandre française et belge. Bruges passe pour en avoir possédé un dès le commencement du XIVe s. Eustache Deschamps, dans *L'Art de dictier* (1392), parle des « cloches mises en diverses orloges, lesquelles par le touchement des marteaux donnent sons accordables selon les six notes (de l'hexacorde), proférant les séquences et autres choses des chants de la Sainte Église ». Les comptes de l'église d'Audenarde, en 1408, mentionnent un paiement « pour avoir sonné le carillon »; en 1510, un mécanisme à tambour installé dans

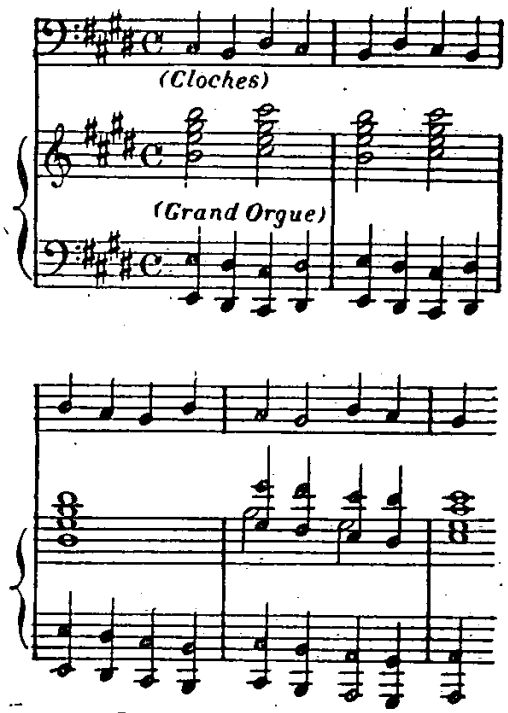
Carillon (XIIIe s.).

la même tour faisait entendre des fragments du *Veni sancte Spiritus* et du *Salve regina*; on y joignit dans la même année un clavier, qui fut l'un des premiers connus. Dunkerque avait un C. depuis 1437. Alost, depuis 1481. Bruxelles était surnommée en 1541 la Ville aux sept Carillons.


Carillon (xve s.).

Le beffroi de Termonde, qui abritait six cloches en 1526, fut enrichi en 1549 de quinze cloches nouvelles, et sa flèche fut ajourée pour en favoriser la sonorité. « Dans notre pays, dit Swertius (1603), on entend presque tous les jours un grand concert de cloches, où il y a tant d'art et d'harmonie que l'on croirait écouter un orgue ». La renommée des C. flamands les fit imiter dans les pays voisins, où leur établissement fut souvent confié à des fondeurs venus de Louvain, de Bruxelles, etc. La Hollande, les Iles Britanniques, l'Allemagne du Nord eurent depuis le XVIIe s. de nombreux C. On en établit peu en France, sauf dans les provinces du Nord. Celui de Beauvais, en 1531, ne comptait que six cloches. Celui de l'église Saint-Jacques-la-Boucherie, à Paris, passait en 1724 pour « fort musical », mais le plus populaire était celui de la Samaritaine, aux sons duquel venaient danser les ramoneurs, sur le Pont-Neuf. La plupart des C. français furent détruits pendant la Révolution, et leurs cloches envoyées à la fonte. On en a reconstruit beaucoup pendant le XIXe s. A la veille de l'invasion allemande, la Belgique en possédait de fort beaux. Le C. de la tour de Saint-Rombaut, à Malines, construit en 1555, avait 26 cloches en 1642, 32 en 1674 et 45 en 1914, formant un poids total de 36 369 kilogr. Hormis les six plus grosses, qui servent à la cathédrale, toutes ses cloches sont fixes. Son agencement permet de les faire retentir soit mécaniquement, soit par le jeu du carillonneur au clavier; dans le premier cas, le mécanisme se compose essentiellement d'un cylindre énorme, appelé tambour, sur la circonférence duquel sont fichées des broches; lorsque le cylindre est mis en rotation, les broches agrippent les boucles des fils de fer qui transmettent l'impulsion soit au marteau extérieur des grosses cloches, soit au battant des petites; le tambour est percé de 16 200 trous prêts à recevoir des broches, lorsque, pour changer le morceau exécuté, on procède à un placement nouveau de ces broches. Le C. de Saint-Rombaut fonctionne pour annoncer la sonnerie des heures : il joue, avant l'heure, un morceau de 108 mesures, qui dure 4 minutes, avant la demie, 48 mesures, avant le quart, 8 mesures, et 2 pour l'avant-quart. Lorsque les cloches doivent être mises en branle par le jeu de l'artiste au clavier, on suspend le mouvement des rouages qui commandent la rotation du tambour. Le clavier manuel semble double, parce que les notes naturelles correspondent à une rangée de touches, et les notes altérées, à une autre, placée en retrait; le pédalier est analogue à celui de l'orgue. La charpente d'un C. doit être formidable pour résister au poids des cloches, à celui du tambour (à Bruges, il pèse 9 983 k.), et à l'ébranlement causé par leur mise en action, qui semble faire trembler tout l'édifice. Les tambours des principaux C. belges sont disposés de manière à faire entendre des thèmes harmonisés. Le système généralement adopté dans la Grande-Bretagne est différent : les cloches y sont balancées; les mélodies ne comportent aucune harmonie; au lieu de tambours préparés pour sonner un chant déterminé, un mécanisme alternatif, dit *change-ringing*, intervertit sans cesse l'ordre dans lequel les cloches sont ébranlées; il en résulte une variété presque infinie dans l'ordre de succession des sons qui se trouvent en même temps dépouillés de toute signification artistique intentionnelle. Pour les sonneries limitées à peu de notes et destinées à l'annonce des heures, des formules mélodiques, appelées *chimes*, se produisent de manière que le motif entier soit entendu avant le coup de l'heure, sa première moitié à la demie, ses premières notes au quart. Ce procédé anti-musical est usuel dans quantité de petites et grandes horloges à carillon. (Voy. *Carillonneur.*) || **2.** Jeu d'orgues, composé de timbres, ou de clochettes, ou de barres d'acier ou de spirales, mis en vibration par une rangée de marteaux, pour imiter le son des cloches. Dans les anciennes orgues d'Allemagne, le jeu de C. était souvent placé au sommet de la montre et comportait une ou plusieurs figures mécaniques d'anges qui frappaient les timbres. Des jeux de C. à percussion existent dans quelques orgues modernes d'Europe, et entre autres dans celles

de la salle des fêtes du Trocadéro, à Paris. On donne aussi le nom de C. à un jeu de mutation analogue au cornet, qui fait entendre, avec le son fondamental, les harmoniques 3, 5 et 8. ‖ **3.** Instrument de percussion employé à l'orchestre, appelé en all. *Glockenspiel*, littér. « jeu de cloches », dit quelquefois harmonica de métal. Ses modèles anciens étaient composés de séries de timbres, ou calottes hémisphériques, en bronze, de grosseur décroissante, mis en vibration par le choc de deux petits maillets tenus en main par l'exécutant. Les timbres ont été remplacés par des barres d'acier de longueur et d'épaisseur décroissantes, reposant au point des nœuds de vibration sur des cordes ou des tresses de paille servant d'isolateurs. Dans le modèle appelé *typophone*, inventé par Mustel, les barres sont remplacées par des diapasons. Le *célesta*, produit par le même facteur vers 1886, est une sorte de piano réduit dans lequel les cordes métalliques sont remplacées par des lames d'acier. Hændel a employé le jeu de C. dans le célèbre chœur de jeunes filles de son oratorio *Saül*. Mozart s'en est servi dans *La Flûte enchantée*, et Wagner dans la scène du feu de *La Walkyrie*. Dans la scène finale du *Rêve* (représenté en 1891) Alfred Bruneau a mélangé aux accords du grand orgue, mesurés à 4 temps, le dessin obstiné d'un C. de trois notes produisant un dessin de rythme ternaire :



(Bruneau, *Le Rêve*, acte III.)

En 1913, pour les représentations de l'opéra de Leroux, *Le Carillonneur*, G. Lyon a installé, dans les cintres de l'Opéra-Comique, un C. composé de 53 tubes de métal, actionnés par un clavier à transmission électro-pneumatique, placé dans l'orchestre. Cet instrument a permis au compositeur de transporter réellement sur le théâtre le genre d'effets sonores auquel les fêtes religieuses et civiques de la Belgique doivent une partie de leur beauté et de leur originalité. ‖ **4.** Pièce de musique imitant la sonnerie d'un C. Les œuvres de William Byrd pour la *Virginale* (XVIe s.), le livre de luth de Besard (1603), les pièces de viole de Marais (1707), les pièces de clavecin de Couperin (1716), celles de Pierre Dandrieu pour l'orgue en offrent des exemples. Au Concert spirituel de Paris, vers 1730, on entendait chaque année, le jour de la Toussaint, un « Carillon funèbre par toute la symphonie ». Vers la fin du XVIIIe s., Daquin et les principaux organistes ne manquaient pas d'exécuter, le même jour, un morceau semblable. Parmi les œuvres modernes, on rappellera le C. de *L'Arlésienne*, de Bizet (1872), et le *Carillon* pour orgue, de L. Boellmann.

Carillonner, v. tr. Sonner les cloches en carillon.

Carillonneur, n. m. Musicien qui joue du carillon à clavier. Cet art a atteint, depuis le XVIIe s., en Flandre et aux Pays-Bas, un niveau fort élevé. Dirk Scholl, de Delft, Jacques Potthof, d'Amsterdam, Mathias van den Gheyn, de Louvain († 1785), qui gagna le pari de répéter avec ses cloches tout ce que jouerait un violoniste, rendirent leur profession célèbre. Le C., avec une oreille délicate qui lui enseigne à tirer le meilleur parti du manque fréquent d'homogénéité de son gigantesque instrument, doit posséder un degré peu commun de vigueur physique. Il joue assis, le plus souvent bras nus, les phalanges protégées par des gants épais, les pieds soutenus par de fortes chaussures, et il frappe les touches du clavier manuel à coups de poing. D'habiles musiciens exécutent ainsi de grandes pièces harmonisées à 2 ou 3 parties. Le répertoire consiste en première ligne en anciens chants populaires et religieux; on y joint des pièces empruntées à Bach et aux claveclnistes et organistes du XVIIIe s. La coutume d'élire le C. à la suite d'un concours public est traditionnelle en Belgique. Elle a été appliquée en 1895 pour le poste de C. de la Maison du Roi, à Bruxelles, qui fut attribué à Demette. Le con-

cours international de Malines, en 1910, réunit 17 concurrents, et se termina, après la proclamation du premier prix donné à Van den Plas, de Louvain, par un concert où Jef Denyn exécuta des symphonies pour carillon, cors et trompettes, écoutées sur la grande place par une foule immense.

Carole, anc. n. fr. désignant au moyen âge, d'une façon générale, un air à danser. « Trestous nous dancerons et la carole icy comencerons », dit Christine de Pisan (1400); Séb. Moreau (XVIe s.) parle des musiciens qui « faisaient bruyre leurs instruments de pavannes, danses et cároles ». Le mot s'est maintenu dans la langue anglaise comme titre de chanson. Les *Christmas carols* répondent à peu près aux Noëls français. Il en subsiste quelques-uns en dialecte normand du moyen âge. Au XVIIIe s., les C. sont tombés dans le bas style.

Carrée, n. f. Figure de note, carrée, sans queue, note commune de la notation du plain-chant. || En notation proportionnelle, elle vaut deux rondes, comme la brève de la notation ancienne. Elle est aujourd'hui rarement employée. V. d'Indy s'en est servi pour noter, dans la mesure 3/1, les grands accords qui forment l'introduction et la conclusion de son *Poème des Montagnes* (1881).

Carrure, n. f. Symétrie établie entre les divisions de la phrase musicale, de manière à partager celle-ci en fragments d'une durée égale. On applique spécialement l'épithète de *carrées* aux formes mélodiques dont les périodes procèdent par 4 et multiples de 4 : une phrase de 8 mesures partagées en deux membres égaux de chacun 4 mesures; une phrase de 16 mesures partagée en 4 fragments de 4 mesures. Les maîtres anciens, qui écrivaient principalement pour les voix et sans couper leur notation de barres de mesure, ne s'astreignaient à la C. que dans les pièces destinées à accompagner la danse; c'est de là qu'elle s'est imposée à la musique instrumentale, et, pendant l'époque classique, à tous les genres de compositions.

Cartelle, n. f. Petite feuille de peau d'âne réglée, préparée à l'usage des compositeurs pour noter leurs inspirations. L'objet et son nom sont tombés en désuétude.

Case, n. f. Compartiment limité par des sillets sur la touche des instruments des familles de la viole, du luth et de la guitare.

Cassation, n. f. Sorte de suite ou de symphonie, sans forme régulière, pour plusieurs instruments, composée d'un nombre variable de courts morceaux, dont le premier est toujours une marche, et dont les autres offrent alternativement des mouvements vifs et lents. Très répandue en Allemagne, et surtout en Autriche, pendant le milieu du XVIIIe s., la C. s'exécutait en plein air, en guise de sérénade, ou pendant les repas de cour ou de noces. Son nom, que l'on trouve quelquefois orthographié *gassation*, était tiré du n. f. all. *Gasse* = rue. Dittersdorf, Mozart, Haydn ont composé des C. Haydn, dans sa jeunesse, s'engagea souvent dans les petits orchestres ambulants qui jouaient ce répertoire dans les rues de Vienne.

Castagnettes, n. f. plur. Petit instrument de percussion fait de deux morceaux de bois dur, taillés en forme de coquilles et attachés l'un à l'autre par une cordelette qui passe entre le pouce et l'index de l'exécutant. Celui-ci tient d'ordinaire une paire de C. dans chaque main. Le choc des deux petits morceaux de bois, obtenu par le mouvement des doigts, produit un son sec et cassant, propre à marquer fortement un rythme. Les C. sont populaires en Espagne, où elles accompagnent la plupart des danses nationales. Il n'est guère de musicien, traitant un livret d'opéra ou des thèmes espagnols, qui n'ait introduit les C. dans son orchestre. Pour en faciliter le jeu à des instrumentistes étrangers, on a essayé de fixer des rondelles de bois à un manche auquel on imprime des secousses, ainsi qu'on faisait pour les crotales ou les sistres antiques.

Castagnettes.

Catch, n. n. angl., formé du v. a. *to catch* = attraper, rejoindre. Forme de composition vocale particulière à la Grande-Bretagne, où elle était cultivée depuis le commencement du XVIe s. C'était alors une sorte de canon très simple, à peu de parties, où les voix se poursuivaient l'une l'autre, comme le nom l'indique, et comme l'indiquait aussi celui de la *fuga* (voy. *Fugue*). En y joignant des paroles prêtant au quiproquo, au coq-à-l'âne, on lui donna un caractère bouffon qui ajouta encore à sa vogue. Depuis le recueil intitulé *Pammelia*, qui parut en 1609 et qui contient des C. depuis 3 jusqu'à 10 voix, une foule de morceaux de ce genre ont été publiés. Le *Catch Club*, fondé en 1761 et qui compta parmi ses membres deux rois d'Angleterre, a célébré son centenaire en 1861.

Caudée, n. f. Figure de note noire, carrée, à queue, usitée dans la notation du plain-chant, où elle marqua parfois la fin des mots, sans comporter une représentation de durée. (Voy. *Virga.*)

Cavalquet, n. m. L'une des anciennes sonneries de trompettes de la cavalerie française, qui se jouait, dit Mersenne (1636), « quand l'armée approche des villes par où l'on passe en allant aux sièges ou aux lieux de combat, afin d'avertir les habitants et de les faire participants de l'allégresse et de l'espérance que l'on a de remporter la victoire ». Le thème du C. est encore reconnaissable dans la sonnerie actuelle de la marche.

Cavatine, n. f. Pièce de chant, à voix seule, sans seconde partie ni reprise et de caractère très mélodieux. Dans l'ancien opéra italien, on assimilait volontiers la C. à l'arioso, et on l'enchaînait à un récitatif. Entre les célèbres C., on peut citer celles des *Noces de Figaro*, de Mozart (1786), *Se vuol ballar;* du *Barbier de Séville*, de Rossini (1816), *Una voce poco fa;* de *Faust*, de Gounod (1859), *Salut, demeure chaste et pure.* Le même titre a été donné à des pièces de musique instrumentale, de mouvement lent et de dimensions restreintes. Beethoven a intitulé C. l'adagio molto espressivo de son *Quatuor*, op. 130 (1826), dont le plan comprend, sans développements, deux strophes, un épisode et une reprise de la première strophe.

Caveau, n. m. Café où se réunissaient, à Paris, vers 1735, les auteurs et amateurs de chansons. Ils formèrent entre eux une société sous le même nom, qui subsista jusqu'à la Révolution, et se réorganisa en 1806. Un recueil des airs ou timbres, sur lesquels les chansonniers mesuraient leurs couplets, fut publié par Capelle sous le titre *La Clef du Caveau* et eut plusieurs éditions.

CC, abréviation employée en lutherie pour désigner les échancrures du violon et de ses dérivés.

Cécilien, adj. Qui regarde les sociétés céciliennes. (Voy. *Sociétés.*)

Céder ou *Cédez*, employé fréquemment dans les partitions modernes dans le sens de *ritenuto.*

Célesta. Voy. *Carillon*, 3.

Céleste. Voy. *Orgue.*

Cello, abrév. pour *violoncello*, employée dans les éditions allemandes.

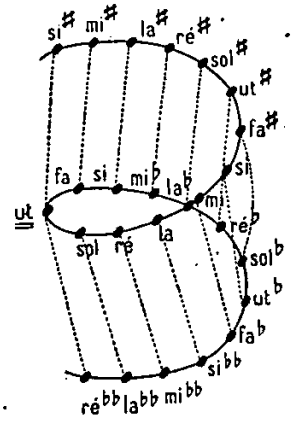
Cellule, n. f. T. de physiologie, nouvellement employé pour désigner un élément rythmique ou mélodique duquel se développe la phrase musicale.

Cembalo, abrév. ital. de *clavicembalo.* (Voy. ce mot.)

Cent, n. m. angl., = centième. Division proposée par Ellis pour la mesure des intervalles. Cette division consiste dans le partage en 100 C. de chaque demi-ton de la gamme tempérée. Elle est géométrique et non acoustique, puisqu'elle ne tient pas compte du nombre des vibrations, mais de la distance conventionnelle établie entre deux sons, par le système du tempérament. Chaque demi-ton valant 100 C., l'octave, qui contient 12 demi-tons, renferme 1200 C.

Cephalicus, n. m. Figure de la notation neumatique, consistant en une clivis modifiée et servant à indiquer l'emploi des sons liquescents. (Voy. ce mot.)

Cercle harmonique, n. m., ou *cycle des quintes.* Figure tracée pour rendre sensible l'enchaînement des tonalités dans le mode majeur, lequel a lieu selon la progression des quintes justes : Fa, Ut, Sol, Ré, La, Mi, Si. En continuant la progression, on rencontre une quinte diminuée de *si* à *fa*, et il devient nécessaire de hausser le *fa* par un dièse, ou de baisser le *si* par un bémol. La figure se complète donc par un second et un troisième cercle où la progression se continue à l'aide des altérations constitutives.



Cercle harmonique.

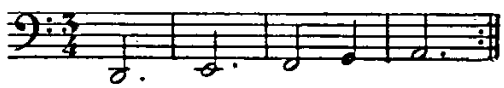
Cerveau, n. m. Partie supérieure de la cloche.

Cervelas, n. m. Ancien instrument à vent, à anche, de la famille du basson, dont le tuyau, replié sur lui-même, était enfermé dans un étui cylindrique en cuir, qui en cachait la disposition. Répandu en Allemagne au XVIIe s. le C. y portait le nom de *Rackett.*

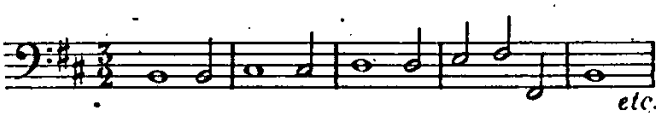
Ces, *do* bémol dans la nomenclature allemande.

Césure, n. f. T. de métrique. Repos séparant les périodes du vers. La C. se fait sentir dans la phrase musicale et s'y marque par les signes de silence ou par la disposition des signes de liaison. (Voy. *Liaison*, *Phrasé*.)

Chacone, n. f. Ancienne danse d'origine supposée espagnole ou basque, en rythme ternaire, d'allure modérée, divisée en courtes reprises de 4 mesures. Le recueil de *Musiche varie* de F. Mannelli (1636) contient trois Ch. chantées à 2 et 3 voix, dont la dernière, dite *La Luciata*, est « à sonner avec divers instruments ». Vers la fin du XVIIe s., la Ch. prit une importance toute spéciale dans la musique instrumentale, comme type d'une forme particulière de variations. « C'est, dit Brossard (1703), un chant composé sur une basse obligée de 4 mesures, pour l'ordinaire en triple de noires (mesure à 3/4), et qui se répète autant de fois que la Ch. a de couplets ou de variations, c'est-à-dire de chants différents composés sur cette basse ». Une *Ch.* pour orgue de Pachelbel (vers 1692) présente 31 répétitions consécutives de cette simple succession:



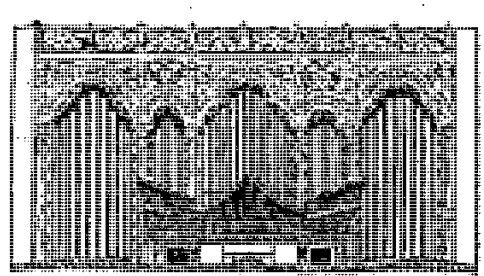
sur laquelle le compositeur dispose des dessins de plus en plus animés et brillants. Georges Muffat compose de même la Ch. contenue dans son *Apparatus musico-organisticus* (1690). Bach fait reposer le dernier chœur de sa Cantate : *Nach dir, Herr, verlangelt mich* (1712), sur un thème presque identique :



Des Ch. pour le violon se trouvent dans la 4e *Sonate* de Bach, dans la 12e *sonate* de l'op. 2 de Corelli; des Ch. pour le clavecin, dans les *Pièces* de Hændel (1720) et les *Componimenti* de Gottlieb Muffat (1739). La distinction entre la Ch. et la passacaille (voy. ce nom), qui a embarrassé les historiens, paraît résider en ce que, dans la Ch., on maintient une tonalité unique, tandis que la passacaille comporte des modulations. Cette habitude de varier de nombreuses répétitions d'un dessin très court offrait une disposition favorable à des ballets d'opéra; il y eut donc des Ch. dans plusieurs grands ouvrages représentés à l'Opéra de Paris pendant le XVIIIe s. L'une des premières fut celle de *Pyrame et Thisbé*, de Rebel et Francœur (1726); on apprécia presque à son égal la Ch. ajoutée par Aubert à la partition d'*Alcione*, de Marais, pour la reprise de 1756; mais on vanta surtout celle de *L'Union de l'Amour et des Arts*, de Floquet (1773), que dansèrent ensemble Vestris et Gardel. Ces Ch. étaient écrites dans la mesure à 2 temps.

Chalumeau, n. m., anc. *chalemiau, chalemie, chalemelle*. Instrument à vent à anche battante, dérivé de l'*aulos* grec et de la *tibia* romaine, ancêtre de la clarinette, souvent mentionné par les poètes et les chroniqueurs du moyen âge, dans leurs descriptions de musique guerrière ou champêtre. On le construisait en plusieurs dimensions. En Allemagne, où il fut longtemps populaire, on l'appelait *Schalmei* ou *Schalmey*. || On a conservé le nom de Ch. au registre grave de la clarinette, ainsi qu'à l'un des tuyaux de la cornemuse et de la musette. || Jeu d'orgues à anches, ordinairement de 8 pieds, appelé aussi musette; de sonorité douce, il imite le timbre des instruments pastoraux.

Chamade, n. f. Batterie ou sonnerie militaire, servant de signal à une troupe ou à une ville qui annoncent l'intention de se rendre. || Disposition des tuyaux d'un jeu d'orgues, qui sont posés horizontalement, leur extrémité étant en montre. Cette disposition est fréquente dans les orgues espagnoles. Elle se remarquait dans l'ancien buffet de Saint-Martin, à Marseille, qui avait un jeu de trompette harmonique en Ch., au-dessus de la tourelle centrale. L'orgue de Saint-Sulpice, à Paris, contient un jeu semblable, non visible, qui est disposé sur un sommier spécial.



Chamade.

Chambre, n. f. Sous l'ancien régime, partie de l'appartement royal réservée à l'usage particulier du souverain. Par extension, ceux des serviteurs du roi dont les fonctions s'ac-

complissent dans la Ch. C'est sous le règne de François Ier que, le nombre des musiciens ordinaires du roi s'étant accru et leur service ayant été divisé, quelques-uns d'entre eux reçurent le titre de « Chantres de la Ch. », qui les différenciait des « Chantres de la Chapelle ». Depuis le milieu du XVIIe s., trois bandes se trouvèrent organisées et affectées à des services différents, Chambre, Chapelle et Écurie Les musiciens de la Ch., chanteurs et instrumentistes, exécutaient le répertoire profane, dans les concerts des appartements privés, et participaient aux cérémonies d'apparat, dans les fêtes et à la chapelle. On prit en tous pays l'habitude, maintenue jusqu'à nos jours, de désigner sous l'appellation générale de « musique de chambre » les compositions destinées à un petit nombre d'exécutants et spécialement celles dans lesquelles chaque partie vocale ou instrumentale ne se redouble pas. (Voy. *Musique de Chambre.*)

Changement, n. m. Passage d'un état à un autre. Le *Ch. de clef* est la substitution d'une clef à une autre, dans le cours de la même partie notée. Ces Ch. étaient fréquents dans l'ancienne musique vocale, où l'on évitait des lignes supplémentaires. On publie des recueils de « Solfèges à changement de clefs » destinés à familiariser les élèves avec les difficultés de la lecture musicale. || Le *Ch. de position* d'un accord, qui résulte de sa production sous forme brisée ou arpégée et qui donne lieu à des échanges de notes entre les parties, n'en modifie pas toujours la composition. || Le *Ch. de ton* s'accomplit quand on attaque une phrase musicale dans un ton différent de ce qui précède, sans établir de liaison ou de transition entre les accords. Il s'opère aisément lorsque les deux accords qui se succèdent ont une note commune, permettant l'équivoque ou amphitonie (voy. ces mots).

Chanson, n. f. En littérature, petite pièce de poésie légère, destinée au chant, divisée en couplets qui se chantent sur le même air, avec ou sans refrain. En musique, petite composition profane, à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement, dont le plan se conforme à celui du texte. On réunit, sous le nom générique de Ch., toutes les formes du chant populaire et la plupart des formes élémentaires du chant artistique en langue française. Selon les sujets traités, la coupe des vers, le style musical, la Ch. peut se diviser en genres divers dont la ligne de démarcation reste flottante et dont les dénominations varient suivant l'époque. D'une façon générale, la Ch. est aussi vieille que le monde; de tous temps elle a été, selon le jugement de J.-J. Rousseau, « la manière d'éloigner pour quelques instants l'ennui, si l'on est riche, et de supporter plus doucement la misère et le travail, si l'on est pauvre »; mais elle a été plus et mieux que cela : le reflet de tous les sentiments, de toutes les passions qui pénètrent ou agitent l'âme d'un peuple, et la source où l'art moderne a puisé la sève nourricière de sa première floraison. La plus ancienne mention que l'on connaisse d'une Ch. devenue populaire en France se trouve dans la *Vie de saint Faron* (IXe s.) et se rapporte à un chant relatif à une victoire de Clotaire sur les Saxons, qui « volait de bouche en bouche ». Mais déjà auparavant saint Augustin († 430), saint Césaire, d'Arles († 542), le Concile d'Agde (506) s'étaient élevés contre les Ch. impudiques que le peuple répétait en dansant et qu'il introduisait jusque dans les églises. Charlemagne les défendit, et des auteurs tentèrent de les remplacer par des cantiques, des complaintes, des tropes en langue vulgaire. Les jongleurs, cependant, portaient de ville en ville et de château en château un répertoire condamné, maintenu par la tradition orale, et auquel, vers les XIe et XIIe s., les troubadours et les trouvères donnèrent des formes artistiques, fixées par la notation. On a classé leurs Ch. en deux genres et plusieurs variétés : A, les *Ch. personnelles*, savoir : 1° la Ch. d'amour ou *canço, cançon*; 2° la Ch. politique ou morale, ou *sirventés*; — B, les *Ch. narratives* ou dramatiques, qui sont : 1° *Ch. d'aube*, sur des sujets d'amour; 2° Ch. d'histoire, dites *Ch. de toile*, parce qu'elles sont supposées chantées par une femme qui brode ou file; 3° *romances*, sortes de Ch. amoureuses, légères et piquantes; 4° *pastourelles*, Ch. libertines. Continuée pendant le XIIIe s. par des poètes-chanteurs chez lesquels s'annonce la séparation des deux arts, littérature et musique, la Ch. donne naissance au *motet*, qui est à l'origine une petite mélodie profane et qui donne bientôt son nom à une forme de la composition harmonique, parce qu'elle a servi tout d'abord à en constituer l'une des parties. En s'associant ainsi à d'autres voix, la Ch. doit se soumettre à des obligations de coïncidence. N'ayant connu, tant qu'elle se chantait à voix seule, d'autres lois de durée que celles de la scansion du vers et de l'alternance des pieds

métriques selon la formule, ou *mode* choisi, elle doit désormais, ou bien superposer dans les différentes parties différents rythmes poétiques, ou bien les plier tous à un rythme purement musical. Ce dernier parti s'impose dans les Ch. à danser, qui s'accompagnent du jeu des instruments. Au XIVe s., les raffinements poétiques des troubadours sont oubliés. Les ménestrels et ménestriers, « de bouche » ou d'instruments, qui leur ont succédé, sont avant tout des musiciens. Ils chantent et jouent, chez les princes ou dans les carrefours, les airs nouveaux et les couplets d'actualité. Charles VI reçoit en 1396 une supplique des « chifrineurs et chanteurs demourans à Paris, povres gens chargez de femmes et de plusieurs petits enfans », qui demandent l'autorisation de chanter des Ch. relatives au mariage d'Isabelle de France et de Richard II d'Angleterre, ainsi que « d'autres nobles fais qui pourroient survenir ». Comme aujourd'hui, les textes de ce genre se chantaient sur des *timbres* connus, dont les échos ont dû longtemps retentir et peuvent retentir encore en des mélodies populaires. La Ch. populaire n'est pas un produit spontané. Celles auxquelles on donne ce nom, parce que la mémoire du peuple les a conservées et parce qu'elles sont anonymes, forment assurément un des trésors musicaux de la France. Il est extrêmement délicat de leur assigner une origine et une date. L'exemple le plus frappant des erreurs commises en pareille matière est celui de la Ch. basque d'Altabiscar, entendue près de Roncevaux, notée comme traditionnelle, rattachée au cycle de Roland, reproduite, entre autres, par Henri Martin, et que l'on a reconnue n'être qu'une assez misérable composition, éclose en 1834. Certains genres de Ch., auxquels leur simplicité donne un aspect populaire, sont, au contraire, des « œuvres de lettrés ». Tels sont les *Noëls* et aussi les Ch. à boire, dont on ne trouve dans les campagnes et dans la tradition orale que des spécimens transmis par l'impression et apportés de la ville. Les Ch. traitées en contrepoint par les maîtres du XVe et du XVIe s., soit sous la forme de *Ch. polyphonique*, soit comme thèmes de messes ou de motets, sont pour la plupart d'origine nettement artistique et non pas populaire, ainsi que le prouvent déjà leurs textes, empruntés aux poètes. Un même texte, avec une même mélodie, sont repris tour à tour par des maîtres rivaux, qui les placent au ténor ou dans une autre partie et les enveloppent de deux ou trois autres voix, sur les mêmes paroles, en imitations canoniques ou librement inventées. Il arrive qu'une Ch. célèbre engendre une ou plusieurs variantes poétiques, à leur tour devenues le soutien de nouvelles mélodies et de nouvelles combinaisons polyphoniques. C'est ainsi que, de la Ch. *Fors seulement l'attente que je meure*, dérivent celles-ci : *Fors seulement contre ce qu'ay promis* et *Fors seulement vostre grace acquerir*, et que de ces trois versions poétiques surgissent plus de quinze œuvres musicales à 3 et à 4 voix. Ainsi se forme un répertoire d'une richesse inouïe, distinct de toutes les autres expressions artistiques, essentiellement français et cultivé sans mélange d'éléments étrangers par les musiciens de l'école franco-belge et exceptionnellement par quelques musiciens des écoles voisines. Après Dufay, Binchois, Busnois, Ockeghem, Pierre de la Rue, Compère, le grand Josquin Després († 1521) illustre cette période. En avançant dans le XVIe s., Claudin de Sermisy, Certon, Janequin, Gombert, Créquillon rendent le style de la Ch. de plus en plus personnel et cessent de se reprendre les uns aux autres des thèmes traités comme par gageure. Orlando de Lassus († 1594) se montre particulièrement fécond en ce genre, que Costeley († 1606) et Claudin Le Jeune († vers 1600) achèvent d'enrichir. La *Ch. spirituelle*, que fit éclore, sous l'influence de la Réforme, un désir justifié de réaction contre l'immoralité d'un grand nombre de textes de Ch., ne s'éloigna que par le contenu poétique des formes habituelles de la Ch. profane et ne fut même quelquefois qu'une adaptation de compositions mondaines à des paroles expurgées ou renouvelées selon les procédés du cantique. La Ch. polyphonique disparut au XVIIe s. devant l'avènement de la cantate et de l'opéra, mais la Ch. à voix seule continua de traduire en formes élémentaires les passions de l'heure et le besoin de poésie et de musique qui est inné chez les foules. A la diversité de ses aspects s'ajoutaient successivement des variétés engendrées par le cours des événements, puis repoussées par les fluctuations de la mode. Les *villanelles* importées d'Italie furent en faveur sous Henri IV et servirent de trait d'union entre les anciennes *pastourelles* et les *brunettes* du XVIIe s. La vogue des *voix-de-ville* ou *vaudevilles* fut plus longue, et, après avoir constitué tout l'élément musical des premiers opéras-comiques, on les vit, dans le XIXe s., donner leur

nom à un genre de comédie mêlée de couplets. Les *airs* que l'on chantait sous Louis XIII et Louis XIV, quelquefois à plusieurs voix, mais plus souvent *à la cavalière*, sans aucun accompagnement, étaient d'un style plus recherché et pénétraient rarement dans les milieux populaires. A ceux-ci s'adressaient les Ch. du *Pont-Neuf*, que leurs auteurs chantaient et vendaient en plein vent, tandis que les « beaux-esprits » rassemblés dans les salons et dans les cafés littéraires rimaient à profusion de nouveaux couplets, grivois, bachiques, satiriques ou politiques sur des *timbres* puisés à toutes les sources, indéfiniment utilisés et dont on publiait à leur usage des recueils commodes, la *Clef des Chansonniers*, la *Clef du Caveau*. En présence de cette adaptation continue des mêmes mélodies à des textes d'actualité, il est souvent impossible à l'historien d'en déterminer avec certitude la destination première. Le centre de gravité de la Ch. se trouvait déplacé, et le côté littéraire l'emportait sur la musique, simple véhicule des paroles. Le plus célèbre des chansonniers, au XIXe s., Béranger, n'en usait pas autrement. Au contraire, Pierre Dupont († 1870) et Gustave Nadaud († 1893) imaginaient la musique aussi bien que le texte de leurs Ch. Parmi les variétés du genre Ch., la *romance* occupa, depuis la fin de l'ancien régime jusqu'à l'époque Louis-Philippe, une place prépondérante; c'était une Ch. élégiaque ou sentimentale dont les auteurs visaient un niveau d'art relativement élevé et préparaient le terrain à la *mélodie* des écoles modernes. La Ch. française, de nos jours, est aussi vivante, aussi abondante et aussi variée qu'à aucun moment de son histoire. Sa production annuelle se chiffre par des milliers de volumes, de journaux ou de feuilles volantes. Elle couvre de son nom d'ineptes refrains de café-concert; elle prête l'ascendant du rythme musical aux productions de la basse littérature; mais, au pôle opposé, elle revêt les formes d'art les plus délicates et les plus raffinées. C'est ainsi que, sur des vers de Richepin, de Verlaine, de Pierre Louys, on a vu Alexandre Georges composer les *Chansons de Miarka* (1895), Fauré, *La Bonne Chanson* (1891), et Debussy, les *Chansons de Bilitis* (1898). Nos maîtres modernes reviennent heureusement aujourd'hui à ce vocable français de *Chanson*, trop longtemps dédaigné et qui, vieux de huit ou neuf siècles, embrasse toutes les acceptions de notre lyrisme musical.

Chansonner, v. tr., = mettre en chansons. Se dit, au point de vue exclusivement littéraire, de la composition de couplets relatifs à un personnage ou à un événement déterminé.

Chansonnette, n. f. Diminutif de *chanson*. Ce titre fut autrefois donné à des chansons à plusieurs voix, de style gracieux relativement simple, imitées des *Canzonette* italiennes. Celles de Jacques Mauduit (1586) étaient composées sur les poésies de J.-A. de Baïf, en « vers mesurés à l'antique ». De nos jours, le titre de Ch. est attaché aux petites pièces comiques, qui demandent à être « dites » plutôt que chantées.

Chansonnier, n. m. Celui qui compose des chansons, et spécialement des paroles de chansons. || Recueil, manuscrit ou imprimé, contenant des chansons, avec ou sans notation musicale.

Chant, n. m. **1.** Usage musical de la voix. Le chant est naturel à l'homme, qui s'y exerce instinctivement dès la première enfance et le délaisse ou le cultive, en avançant en âge, selon le développement de son intelligence et de ses facultés musicales. La physiologie explique le mécanisme du chant par l'anatomie de l'appareil vocal et l'étude de son fonctionnement. La pédagogie le dirige par des méthodes rationnelles. L'art y puise les éléments essentiels de la beauté musicale. L'histoire en observe les doctrines et les applications. Bacilly (1679) déclarait trois choses nécessaires pour parvenir à bien chanter, savoir : la voix, la disposition et l'oreille; par « disposition », il entendait l'intelligence. « Le vulgaire, disait-il, donne tout le mérite du chant à la voix qui le produit, sans considérer que fort souvent on a de la voix sans bien chanter ou même sans pouvoir jamais y parvenir. » La beauté du son est en effet le fondement indispensable du plaisir musical que procure le chant, mais elle est justiciable de l'oreille, en sorte que tout chanteur doit posséder en premier lieu une sensibilité parfaite de l'ouïe. En effet, le point de départ de l'enseignement du chant est l'imitation; l'enfant ou l'élève commencent par reproduire les sons qu'ils ont perçus; puis, ils apprennent à contrôler par leurs propres organes le fonctionnement de leur voix. Ainsi se justifie la méthode orale, préconisée au début de l'éducation musicale. Elle fut seule en

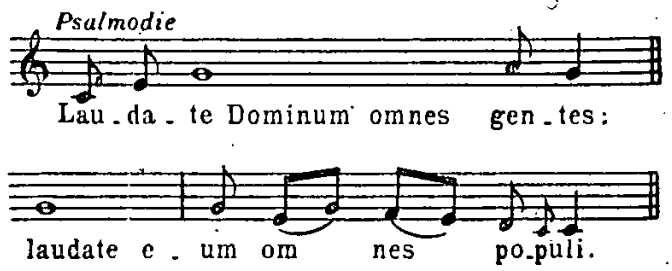
usage pendant de longs siècles et suffit à pousser l'art du chant à un degré certainement avancé. Au temps de Guido d'Arezzo (XIe s.), les préceptes posés par les théoriciens à l'égard de la respiration et de l'art de conduire et de ménager la voix, et la notation des pièces de chant liturgique, où abondent les passages vocalisés et les ornements délicats, prouvent suffisamment l'habileté des chantres. De bonne heure les Italiens prétendirent à une supériorité absolue dans l'exécution vocale. C'est chez eux que se recrutaient de préférence, au XVIe s., les chanteurs de chapelle, aux XVIIe et XVIIIe s., les chanteurs d'opéra. Des écoles brillantes maintenaient, dans les grandes villes de la péninsule, les traditions fixées par des maîtres éminents. Le développement de l'organe vocal y résultait d'exercices patiemment poursuivis et savamment gradués. Tosi (1723) commençait l'éducation du chanteur par la *pose de la voix*, au moyen des sons filés; il lui imposait ensuite de longues gymnastiques de *vocalisation* sur les voyelles; après quoi, il lui faisait aborder l'étude des *ornements*, de l'appogiature, de la liaison des sons, du port de voix; le chant avec paroles, que l'on a appelé plus tard, en France, la *déclamation lyrique*, ne venait qu'en dernier lieu : en commencer la pratique avant d'avoir acquis de toutes les matières précédentes une pleine connaissance était s'exposer à « ruiner » une voix « sans retour ». C'est d'après des méthodes semblables que furent formés dans les écoles de Rome, de Venise, de Naples, de Bologne, les fameux chanteurs de la période surnommée « l'âge d'or du chant ». L'enseignement y était presque exclusivement pratique. Cinquante ans s'écoulèrent entre la publication de l'ouvrage de Tosi et celle des *Réflexions sur le chant figuré*, de Mancini (1774). Porpora († 1767), l'un des maîtres les plus renommés de ce temps, n'a laissé aucun écrit théorique, et, s'il faut en croire ses biographes, ce fut en lui faisant répéter, et sans doute varier, pendant cinq ans, les formules notées sur un seul feuillet de papier, qu'il conduisit son élève Caffarelli à la possession de tous les secrets du mécanisme vocal. Triomphateurs du *bel canto*, les grands chanteurs italiens devaient le faire sombrer finalement dans le virtuosisme. La France restait rebelle à cet art. Telle que Lulli l'avait créée, la tragédie lyrique exigeait des chanteurs une interprétation tout opposée, dans laquelle une part prépondérante était faite à la déclamation, à l'articulation des paroles. Lorsque le public s'en lassa, ce fut par la finesse et la légèreté des *agréments* que les représentants du « goût du chant français » s'assurèrent le monopole d'un style mièvre et formulaire, dont les livres de Bacilly (1679) de Bérard (1755), de Blanchet (idem) contiennent la doctrine. Ses derniers vestiges disparurent lors de la rénovation de la tragédie lyrique par Gluck. Dans la méthode de chant rédigée collectivement par les professeurs du Conservatoire de Paris (1803) apparaît un essai de conciliation entre les traditions du chant italien et les tendances du « grand opéra » naissant. Dans le même courant d'idées, on publiait en France des cahiers de vocalises attribuées aux élèves de Bernacchi ou composées par Danzi ou par Paer. Panseron, professeur à la mode, rédigeait une *Méthode de vocalisation* (1840). Mais, sous la double influence des ouvrages de Meyerbeer et du talent de Duprez et de Nourrit, une transformation de l'art du chant s'accomplissait, qui faisait estimer par-dessus tout la puissance, l'éclat, l'intensité du son, l'étendue de la voix et la véhémence dans l'expression. Aux amateurs qui déploraient de voir les Italiens eux-mêmes se laisser guider par Verdi dans la même direction, et qui prophétisaient la ruine des voix et du chant, les physiologistes vinrent proposer des principes nouveaux d'enseignement basés sur l'anatomie de l'appareil vocal et sur les observations recueillies à l'aide du *laryngoscope* inventé en 1855 par Manuel Garcia, qui en préconisait l'usage pratique dans son *Traité de l'Art du Chant*, plusieurs fois réimprimé. Par le développement de ce genre d'études, tout d'abord limité à l'hygiène vocale, le chant allait finalement se trouver défini « une opération musculaire consciente et volontaire », dont les lois, jadis purement musicales, seraient transportées sur le terrain scientifique. Concilier les deux points de vue, qui était déjà le but des efforts de Garcia, est devenu pour les professeurs modernes une tâche ardue, encore compliquée par l'évolution récente de la musique dramatique et de la musique vocale en général : car l'antinomie qui existe entre les formes mélodiques des différentes époques semble exclure la possibilité d'aborder leur interprétation d'après une méthode unique et par conséquent s'opposer à la possession par un chanteur d'un répertoire étendu. Il n'en est pas tout à fait ainsi en réalité.

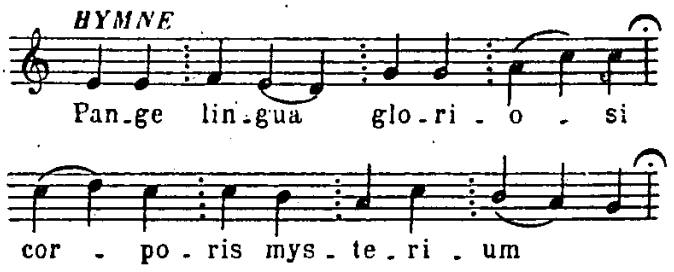
Sans doute, l'art wagnérien et, avant ou après lui, tout l'art contemporain, ont enlevé à la mélodie vocale la prépondérance absolue, la faculté de se développer en soi et pour soi, la brillante ornementation, que lui concédaient les anciennes écoles italiennes, et ils ont en échange exigé d'elle et des voix une stricte obéissance à l'expression verbale, une traduction musicale sans cesse claire et fidèle des accents de la parole : mais, pour ce style nouveau, tout ce qui était regardé comme essentiel autrefois dans la technique du chant, le fonctionnement rationnel des organes de la *respiration*, l'*émission* pure et la *pose* assurée de la voix, l'égalité des *registres*, l'art de *filer* les sons, de les *lier*, d'en graduer l'*intensité*, la netteté de l'articulation, la souplesse, l'aisance et la logique du *phrasé*, tout cela est demeuré le fonds indispensable de l'éducation du chanteur et de la théorie comme de la pratique du chant. (Voy. aux mots en italiques dans le texte et à *Appareil vocal*, *Bouche*, *Déclamation*, *Larynx*, *Vocalise*, *Voix*.) || **2.** Cri modulé de certains oiseaux. Le charme, l'éclat et la volubilité qu'on y remarque et l'impossibilité pour l'homme d'en reproduire les formules ni même de les noter exactement s'expliquent par l'existence chez ces espèces d'un second larynx, dit larynx inférieur, ou syrynx, dans lequel se forment les sons spéciaux à chaque variété. Célébré par les poètes, le chant des oiseaux a été chez les musiciens l'objet de fréquents essais d'imitation vocale ou instrumentale. (Voy. *Musique descriptive*.) || **3.** Partie d'une composition harmonique à laquelle est confiée la conduite de la mélodie. Le chant est, pour certains amateurs, synonyme de mélodie, et le reproche qu'ils adressent à une musique nouvelle de n'avoir pas de chant signifie qu'à leur avis ce morceau manque de motifs aisément reconnaissables et mis en évidence. Les mêmes personnes, dans l'exécution d'un morceau de piano à 4 mains, disent « jouer le chant » pour jouer la partie supérieure, celle qui est notée en clef de *sol*, parce que, dans la musique moderne, la mélodie se trouve le plus souvent placée à l'aigu. || **4.** Titre général, n'impliquant aucune obligation de forme particulière, pour des pièces de musique vocale ou instrumentale : *Cinquante chants français*, par Rouget de Lisle (s. d.); *Soixante chants sacrés*, par Gounod (1879); *Le chant de la Terre*, pour piano, par D. de Séverac (1900), etc. || *Chant ambrosien*, voy. ci-après, *Chant liturgique*. || *Chant donné*. Dans l'enseignement de l'harmonie, thème sous lequel l'élève doit s'exercer à écrire une basse. || *Chant farci*, genre de pièce dont on place l'origine au monastère de Saint-Gall (Suisse), au IXe s., et dans lequel on faisait alterner avec les paroles liturgiques des intercalations de circonstance, appelées *tropes*. Cette coutume s'appliquait particulièrement aux chants du *Kyrie* et du *Gloria*, mais elle s'introduisait parfois en d'autres parties de la messe. L'Épître farcie de saint Étienne, qui se chantait au XIIIe s., le jour de la fête du saint, à Paris, Reims, Amiens, et en plusieurs autres églises, était mêlée de tropes en langue vulgaire; Le Tellier, archevêque de Reims, fit défense en 1686 de la chanter davantage. Les *kyriolés* ou *criaulés*, que chantaient encore au XVIIIe s. les habitants des villages voisins de Remiremont, étaient une survivance des chants farcis dans le chant religieux populaire. (Voy. *Tropes*.) || *Chant figuré*. On a longtemps désigné sous ce nom le chant mesuré qui se notait au moyen de différentes figures de notes, par opposition au plain-chant, toujours chanté à l'unisson, en notes égales, et exprimé par un nombre très restreint de signes. || *Chant gallican*, et *Chant grégorien*, voy. ci-après, *Chant liturgique*. || *Chant mozarabe*, voy. ci-après, *Chant liturgique*. || *Chant national*. Hymne patriotique ou dynastique désigné pour servir d'emblème musical à une nation, ainsi que le drapeau lui sert d'emblème visible. Il est exécuté officiellement dans les cérémonies militaires ou civiles et, dans les relations internationales, lorsque des honneurs sont rendus aux couleurs ou aux représentants d'une puissance étrangère. L'usage des chants nationaux est relativement récent. Jusque dans le XVIIIe s., les peuples et les armées ne connurent que les sonneries guerrières propres à chaque corps, les cris d'armes ou de ralliement et les chansons relatives à quelque événement mémorable. C'est de l'époque révolutionnaire que date le mouvement d'opinion qui obligea chaque État à faire choix d'une bannière et d'un chant uniques. On regarde comme le plus ancien de ceux-ci l'hymne néerlandais, dont le texte a été recueilli parmi les chansons des Gueux (1581) et dont la mélodie fut imprimée pour la première fois en 1626. Nés sous la pression des circonstances, très peu de ces chants ont pour auteur un musicien célèbre, et le plus beau de tous, *La Marseillaise*, fut l'œuvre d'un simple amateur, animé par la flamme

du patriotisme. L'hymne autrichien *Gott, erhalte Franz der Kaiser* fut composé par Haydn. L'hymne impérial russe, chanté jusqu'à la chute de Nicolas II, était de Lvoff. L'Allemagne n'a pas de mélodie spéciale pour son chant national, *Deutschland über Alles*, dont les paroles, composées en 1841 par Hoffmann de Fallersleben, s'adaptent à l'air de l'hymne autrichien, de Haydn. (Voy. *Brabançonne, God save the King, Marseillaise.*) || *Chant romain*, voy. ci-après, *Chant liturgique.* || *Chant sur le livre.* Contrepoint improvisé, pratiqué au XVIe s. dans les chœurs d'église, appelé en Italie *contrapunto alla mente.* Les chanteurs, groupés autour du lutrin et guidés par la routine, accompagnaient d'une harmonie sommaire et en quelque sorte mécanique le chant liturgique exécuté par quelques-uns d'entre eux à l'unisson. Les théoriciens de la Renaissance ont donné des règles pour l'application de ce procédé, aisé à mettre en œuvre en un temps où les chapelles et les maîtrises étaient peuplées de musiciens accomplis, mais destiné à devenir une « horrible cacophonie » dès que s'affaiblirait l'instruction technique des chantres. La décadence en était complète au XVIIIe s. et conduisit à son abandon.

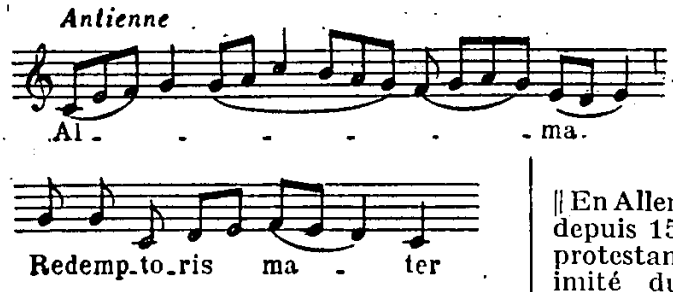
Chant liturgique. Nom général de toutes les formes de chant faisant partie intégrante de la liturgie, dans les différents cultes, par opposition au terme « musique religieuse », qui désigne des œuvres surajoutées aux offices et qui leur servent d'ornement, sans leur appartenir absolument. Toutes les religions organisées en un culte public et régulier possèdent une liturgie et un chant liturgique, soit unique et universel, soit spécial à une secte ou à une contrée. Le culte israélite ne possède plus de monuments du chant synagogal, maintes fois mentionné dans les livres saints. Les plus anciennes mélodies notées ne remontent pas au delà du XVIe s., et quelques-unes de celles que les fidèles apprécient et tiennent pour vénérables ont été composées dans le XIXe s., comme, par exemple, le *Halel*, qui est de Halévy. Les cultes chrétiens de l'Orient eurent dès les premiers siècles un chant hérité en partie de celui des Juifs et dont on étudie les vestiges chez les Coptes, les Arméniens, les communautés grecques et dans les livres byzantins qui sont parvenus jusqu'à nous. Les chrétiens d'Occident ont connu la diversité du chant ambrosien, du chant mozarabe, du plain-chant, du chant gallican, avant de s'unir dans la pratique du chant grégorien restauré. Le *Chant ambrosien*, institué, dit-on dans l'église de Milan par saint Ambroise, à la fin du IVe s., est toujours employé dans la liturgie particulière de ce diocèse. Le nom de *mozarabe* fut donné au chant des Espagnols catholiques qui vécurent au moyen âge sous la domination des Musulmans. Ceux-ci leur avaient laissé à Tolède six églises où ils célébraient le culte selon des rites particuliers, abolis par l'adoption de la liturgie romaine, au XIe s. Le chant mozarabe possédait une notation neumatique spéciale et des formes mélodiques dont les érudits modernes n'ont pas encore entièrement pénétré la signification. On célèbre encore quelques offices de ce rit à la *capilla mosarabica* de la cathédrale de Tolède. Le *Chant grégorien*, qui est proprement celui de l'Église romaine, est appelé ainsi en l'honneur de saint Grégoire le Grand, Pape de 590 à 604, auquel il dut son organisation. Saint Grégoire fonda la *Scola cantorum*, où le chant liturgique était enseigné et cultivé, et il rédigea ou fit rédiger le recueil des antiennes et répons nécessaires au culte, que l'on a improprement appelé l'*Antiphonaire de saint Grégoire* et dont l'authenticité, un moment attaquée, a été établie. Une première revision et augmentation en fut faite sous Martin Ier. Au VIIIe s., Adrien Ier et Charlemagne s'étant mis d'accord pour établir l'unité du chant dans la chrétienté, des chantres munis de copies des livres romains furent envoyés à Metz, Soissons et Saint-Gall pour en répandre l'enseignement. Du fait même de leur talent ou de celui de leurs élèves, le répertoire initial fut rapidement accru. De nouveaux types mélodiques, les *versets* ornés, les séquences, les proses, les tropes, s'ajoutèrent aux antiennes, aux répons, si bien que, dès le IXe s., une revision parut nécessaire; il fallut diviser en plusieurs livres le trop grand nombre des pièces et les répartir entre l'*Antiphonaire*, le *Responsorial*, le *Prosaire*, dit aussi *Séquentiaire*, et le *Tropaire*, dont l'usage fut de peu de durée. A peu de temps de là commença l'habitude de se servir de mélodies antérieures pour chanter de nouvelles paroles. On eut des *timbres* grégoriens, comme existaient des timbres de chansons, et cette coutume ne put que nuire à l'unité désirée. Un coup plus dangereux fut porté au chant grégorien par la revision de Pie V. Confiée à Palestrina en 1577, elle ne fut pas opérée par

ce maître, mais par ses fils ou ses élèves en un sens inspiré par les études des humanistes et qui méconnaissait le caractère propre aux mélodies du moyen âge. Les éditions publiées par Guidetti (1582) préparèrent la « rupture violente » des traditions, qui fut consommée par le Graduel médicéen (1614). Raccourci dans ses périodes, dépouillé de son ornementation, alourdi par une notation en grosses notes égales, le chant grégorien devenait le *plain-chant*, ainsi nommé, par opposition au chant figuré (voy. ci-dessus, *-Chant*), parce que sa notation, sa structure, son allure étaient essentiellement planes, ou égales. Ce mouvement destructif fut précipité, aux XVIIe et XVIIIe s., par des éditions multipliées, individuelles ou diocésaines, en désaccord les unes avec les autres et où se glissaient, avec les variantes propres aux divers ordres monastiques ou aux liturgies locales, des compositions nouvelles d'où surgissaient le *chant gallican* et le *plain-chant musical*. De tout cela résultait un état d'anarchie auquel il apparut dans le XIXe s. que l'on devait porter remède. Tandis que l'édition dite de Malines (1848) s'appuyait encore uniquement sur l'édition médicéenne, la commission réunie par les archevêques de Reims et de Cambrai (1849) préparait sur la base de l'Antiphonaire ms. de Montpellier l'édition « rémo-cambraisienne », qui était un acheminement vers la reproduction directe des sources. Cependant les éditeurs Pustet, de Ratisbonne lançaient peu après, comme spéculation commerciale, une édition encore une fois calquée sur les livres médicéens et pour laquelle ils réussissaient à obtenir un privilège d'une durée de trente ans (1870), dont l'effet « paralysa » les études musico-liturgiques En 1882, le Congrès de chant religieux tenu à Arezzo inscrivit parmi ses vœux la recherche des véritables sources de l'art grégorien. Déjà Dom Pothier et les Bénédictins de la Congrégation de France avaient entrepris ces recherches et réuni les matériaux du *Liber Gradualis* (1883), que suivirent d'autres publications et, à partir de 1889, celle de la *Paléographie musicale*, admirable recueil de fac-similés photographiques accompagnés de commentaires et de notices. C'est d'après ces travaux que fut rédigée, sur l'ordre de Pie X, l'édition vaticane, imprimée à Rome en 1905 et années suivantes, avec licence de reproduction pour tous les éditeurs agréés par le Saint-Siège. La notation adoptée par les Bénédictins et par les imprimeurs modernes de chant grégorien s'inspire directement de celle qui était usitée à la fin du moyen âge et qui se modelait sur le style des mélodies; elle se compose de figures de notes pleines, carrées, plus légères que celles du plain-chant et au besoin agglomérées en groupes qui correspondent aux anciennes *ligatures*. La portée est de quatre lignes. On emploie les clefs d'*ut* et de *fa*, que l'on place, selon l'*ambitus* mélodique, de manière à éviter le recours à des lignes additionnelles. Le chant grégorien se meut dans le système modal des huit *modes* ecclésiastiques, qui repousse toute harmonie. Son rythme, libre des liens symétriques de la mesure, s'appuie sur les lois de l'accentuation des paroles. L'analyse grammaticale décide du classement de certaines pièces, dont les unes sont dites prosaïques, d'autres, métriques, et d'autres enfin, rejetées dans une catégorie mélangée, sont appelées lyriques. Musicalement, les innombrables pièces du répertoire grégorien sont divisées en *récitatifs psalmodiques*, ou *psalmodies*, où se rangent les formules élémentaires d'une récitation sur une seule note, ou corde, précédée et suivie de courts membres de phrase, marquant les divisions du texte; *hymnes*, dans lesquelles les inflexions du chant obéissent aux combinaisons régulières du mètre poétique et en formes libres, comprenant les *antiennes*, les *introïts*,





les *répons-graduels*, les *communions*, etc., ornés de mélismes où vocalises, d'où s'est développé l'art de la variation mélodique :



La beauté du chant grégorien est vivement sentie par tous ceux qui l'écoutent sans prévention et dans le lieu auquel il est destiné. Sa place n'est pas au concert, bien qu'il y ait été parfois transporté et applaudi. Son interprétation demande des voix flexibles et une articulation sans dureté comme sans mollesse. A l'instar des maîtres de la musique vocale polyphonique, plus d'un compositeur moderne a su y découvrir un élément d'inspiration personnelle. Celui que l'on pourrait appeler le plus populaire de tous les thèmes liturgiques, le *Dies iræ*, a paru dans plusieurs ouvrages profanes et notamment dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1828). V. d'Indy a confié, dans *Fervaal* (1897), à un chœur invisible la mélodie du *Pange lingua* et a formé la mélodie *Je suis celui qui rêve*, de *L'Étranger* (1903), des notes de l'antienne *Ubi caritas et amor*. De tous temps les organistes, par obligation et par goût, ont traité en pièces instrumentales des motifs de même origine. Pour ne citer que des exemples récents, on rappellera que les thèmes du *Te Deum* et du *Lauda Sion* servent de sujets principaux à la *Symphonie antique*, pour orgue, de Widor, et que l'une des meilleures compositions de Guilmant est son *Offertoire sur quatre thèmes grégoriens*. || Les Églises schismatiques, en se séparant de Rome, ont organisé chacune leur liturgie musicale. Dès l'établissement de l'Église d'Angleterre, le chant y fut constitué par une adaptation de la psalmodie romaine, effectuée par John Marbeck et publiée sous le titre de *Book of common prayer, noted* (1550). Cet arrangement se maintint jusqu'à la Révolution, après laquelle une version nouvelle fut rédigée sur la même base par John Clifford (1664). Les variantes introduites depuis lors n'ont pas détruit les liens héréditaires qui rattachent le chant anglican au chant romain. Ils furent resserrés au XIXe s. par le mouvement « ritualiste » à la suite duquel plusieurs ministres vinrent étudier en France le chant grégorien chez les Bénédictins et publièrent des livres à l'usage de l'Église d'Angleterre, dans lesquels des paroles anglaises étaient adaptées aux propres mélodies grégoriennes. || En Allemagne, Luther s'était occupé depuis 1523 de dresser pour le culte protestant un répertoire liturgique imité du chant romain et qu'il essaya, dans sa *Messe allemande*, d'associer à des pièces de caractère populaire, les *Chorals*. Ceux-ci formèrent bientôt l'aliment principal des diverses confessions protestantes, sans constituer d'ensemble uniforme et régulier, chaque communauté ou tout au moins chaque circonscription ayant ses livres spéciaux. || L'Église russe orthodoxe possède des chants liturgiques dont les plus anciens mss., notés en neumes particuliers à ce pays, datent du XIIe et du XIIIe s., et ont fait l'objet de recherches récentes parmi les musicologues slaves. Les dessins mélodiques y sont très simples, et l'on y constate une prédominance marquée de récitatifs ou de thèmes oscillant sur un petit nombre de notes. Les chœurs justement vantés de la chapelle impériale exécutaient un répertoire formé au XIXe s. (Voy. aux mots en italiques dans le texte et à *Choral, Messe, Mode, Musique religieuse, Notation, Plain-chant, Psautier*.)

Chant populaire. On est convenu de réunir et d'étudier sous ce nom le répertoire flottant des mélodies en chaque contrée adoptées par le peuple et transmises généralement par la méthode orale à des chanteurs d'instinct. Le sujet, les paroles et la musique de ces mélodies se présentent parfois, sous des aspects plus ou moins dissemblables, dans des pays ou des provinces éloignés les uns des autres. Il est difficile de découvrir leur véritable origine ou la cause de leurs migrations, et l'étude, pour en devenir fructueuse, doit porter sur un nombre très considérable de documents d'une authenticité certaine. Ce fait partout reconnu aujourd'hui engage les érudits de toutes nationalités à recueillir et publier de vastes collections de chants populaires, mais la diversité et la mobilité de ceux-ci n'ont pas permis encore de fixer une méthode de classement, tenant compte à la fois

de leur provenance, de leur texte, et, sous le rapport musical, de la modalité, du rythme, de la coupe et de l'ornementation des mélodies. Comme la musique de l'antiquité et le chant grégorien, le chant populaire ne comporte en général aucune harmonie; à cette règle existent cependant des exceptions, et l'on a recueilli en Russie, ainsi que dans les Alpes du Tyrol, des chants à deux voix ayant pour interprètes des chanteurs d'instinct, ignorants de toute notation et de toute théorie. Ces exemples ont été proposés pour illustrer l'histoire des débuts de l'art harmonique. En d'autres régions, se pratique l'accompagnement de quelque instrument primitif. Quoique les mélodies populaires soient presque invariablement anonymes, toute idée de « génération spontanée » doit à leur égard être repoussée. Comme toute œuvre d'art, grande ou petite, chacune d'elles est le produit volontaire de l'imagination d'un musicien; celles qui ont survécu aux circonstances de leur apparition ont dû peut-être à l'habileté d'un chanteur ambulant, peut-être au simple effet du hasard, d'obtenir un succès durable qui en a étendu la connaissance et perpétué le souvenir. Hormis chez les peuples qui vivent éloignés des échanges sociaux, les anciens chants traditionnels tendent aujourd'hui à disparaître sous l'afflux d'une production qui les déborde. L'atelier, la rue, la caserne puisent leur aliment musical au théâtre, au music-hall, et le transmettent au village. Le gramophone posé sur le comptoir du cabaretier remplace le ménétrier et propage les couplets du jour. L'écolier range parmi ses livres de classe des recueils de chants scolaires où sont transplantés, taillés, greffés et privés de leur idiome provincial des airs de toutes provenances. Ainsi va se perdant le chant populaire, dont on déplore en tous pays la disparition. Comme pour y remédier, certains musiciens allemands du XVIIIe et du XIXe s. ont créé le *lied* « en style populaire », genre factice où ont excellé Hiller, Neefe, Schumann et dont les productions ont en effet pénétré dans les milieux populaires. Ailleurs, au contraire, profitant des travaux documentaires des folk-loristes ou du fruit de leurs enquêtes personnelles, des compositeurs avisés ont trouvé dans les traditions musicales de leur patrie une mine abondante de thèmes favorables aux plus riches développements. Les mélodies populaires ont inspiré souvent les maîtres russes. C'est sur un thème entendu dans le Vivarais que V. d'Indy a établi sa *Symphonie avec piano* « sur un air montagnard français ». Tout le charme fugitif des œuvres de Grieg réside dans l'emploi, d'ailleurs très simple, qu'il a constamment fait des mélodies norvégiennes. Considérés du point de vue scientifique, les chants populaires, notés ou recueillis à l'aide du phonographe, apportent un secours direct à l'ethnographie, ainsi qu'à l'histoire de la littérature, de l'art et des mœurs. (Voy. *Chanson, Lied.*)

Chantable, adj. 2 g. Qui peut être chanté.

Chantant, adj. 2 g. Se dit d'une musique où se distingue aisément une mélodie prédominante. || Se dit également d'une manière de parler ou de lire en donnant à la voix des inflexions qui dépassent celles de la parole.

Chanter, v. intr. Former des sons musicaux par l'usage de la voix. Exécuter un morceau de musique vocale, une partie de chœur, un rôle d'opéra. || Dans l'exécution instrumentale, mettre en relief la mélodie.

Chanterelle, n. f. La corde la plus aiguë d'un instrument à cordes et à manche.

Chanteresse, anc. n. f., forme primitive du n. f. *chanteuse*, ou *cantatrice*. Marie d'Arras, « chanteresse » récompensée pour avoir chanté devant Charles VI (1383), est la plus ancienne cantatrice française dont l'histoire ait retenu le nom.

Chanteur, n. m., fém. *chanteuse*. Celui, celle qui cultivent l'art du chant par goût ou par profession. Le terme cantatrice a prévalu pour les artistes femmes. Cependant, les tableaux de troupes théâtrales de province appellent encore « première ch., forte ch., ch. légère », les différents emplois féminins dans l'opéra.

Chantonner, v. intr. Chanter à demi-voix. Chanter pour soi des bribes de morceaux.

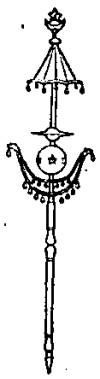
Chantre, n. m. Anciennement synon. de *chanteur*. Aujourd'hui, chanteur attaché à une église, pour l'exécution du chant liturgique. || Dignitaire ecclésiastique dans les chapitres des églises cathédrales ou collégiales, présidant aux fonctions du chœur, dont la direction musicale appartient au maître de chapelle, ou maître de musique. Comme signe de son autorité, le Ch. portait le bâton cantoral. Les chapitres importants ont un préchantre (*præcentor*) et un sous-chantre (*succentor*). (Voy. *Cantor, Chapelle, Maîtrise.*)

Chantrerie, n. f. Dignité ou office du chantre, dans un chapitre. || Rarement, synon. de *maîtrise*.

Chape, n. f. Planchette disposée dans le sommier de l'orgue pour recevoir les pieds des tuyaux et protéger les registres.

Chapeau, n. m. rarement employé. Trait recourbé placé au-dessus de deux notes ou d'une suite de notes pour en indiquer la liaison.

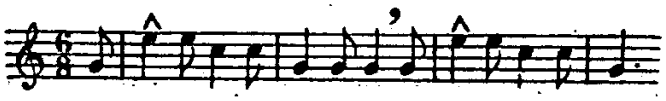
Chapeau chinois, n. m. Instrument de percussion autophone, dit aussi *pavillon chinois*; composé d'une perche surmontée de croissants et de cercles métalliques auxquels sont suspendus des grelots et des clochettes, que l'on fait tinter en secouant l'appareil. Cet instrument barbare fut introduit dans les orchestres militaires lorsque le goût de la « musique turque » commença d'y régner, vers le second quart du XVIIIe s. Presque complètement abandonné en France dès 1840, il s'est maintenu dans les bandes régimentaires allemandes.



Chapeau chinois.

Chapelle-musique, n. f. Réunion de musiciens attachés au service de la chapelle privée d'un souverain. La Chapelle pontificale, issue de la *Scola cantorum* établie par le Pape saint Grégoire le Grand († 604), fut le prototype de toutes les institutions de ce genre. Elle fut réorganisée sous l'influence française pendant le séjour de la Papauté à Avignon (XIVe s.). Dans le même temps, le roi de France, Charles V, avait, au dire de Christine de Pisan, « souveraine chapelle », et ses musiciens chantaient « à déchant » les dimanches et fêtes. Charles VII et Louis XI eurent pour « premier chapelain » et maître de chapelle le grand contrepointiste flamand, Jean de Ockeghem († 1495), sous les ordres duquel se groupaient 11 ou 12 chanteurs recrutés avec soin, comme ceux de tous les établissements similaires, dans la France du Nord et les provinces belges. « Les Belges, les Picards et les Français, disait Adrien Petit (1552), ont un talent naturel qui leur permet d'arracher aux autres la palme. » Cependant à la même époque la chapelle pontificale était divisée entre trois « nations », les Italiens, les Français et les Espagnols, et les souverains de la maison d'Autriche, qui entretenaient trois chapelles, à Vienne, pour le service de l'empereur, à Bruxelles, pour le gouverneur des Pays-Bas, à Madrid, pour le roi d'Espagne, peuplaient cette dernière d'Espagnols et recevaient dans la première des Allemands. La chapelle-musique du roi d'Angleterre se recrutait uniquement dans les Iles Britanniques. En 1515 à Bologne, en 1520 au camp du Drap-d'Or, en 1532 à Boulogne-sur-Mer, la chapelle du roi de France fut appelée à rivaliser avec celles du Pape Léon X et de Henry VIII en des rencontres mémorables. En 1532 elle avait pour « Maître » le cardinal de Tournon, archevêque de Bourges, et pour chef musical, ou « Sous-maître », le compositeur Claudin de Sermisy. Vingt chanoines-chantres et plusieurs clercs, ainsi qu'un « noteur » ou copiste de musique en formaient le personnel, qui était distinct de celui de la « chapelle de plain-chant », composée de douze chantres et trois clercs. En 1619, sous Louis XIII, la chapelle royale, ne formant plus qu'une organisation unique présidée par l'évêque de Carcassonne, comptait deux sous-maîtres, Nicolas Formé et Eustache Picot, 24 chantres, un joueur de cornet, deux maîtres de luth pour les enfants et plusieurs chapelains et clercs; le service y était réglé par semestre, et les gages formaient un total de 28 600 l. t. valant 112000 fr. de notre monnaie. Louis XIV, en 1683, réorganisa sa chapelle, y fit entrer, auprès de l'orgue, l'accompagnement de l'orchestre et se fit lui-même juge d'un concours à la suite duquel il désigna quatre « sous-maîtres », Goupillet, Minoret, Collasse et R. de Lalande, pour servir par « quartiers ». La chapelle exécutait chaque jour un « grand motet » à la messe du roi et un autre à la messe de la reine. Elle subsista jusqu'à la Révolution, fut rétablie sous Napoléon Ier, et supprimée en 1830. Les chefs d'État n'étaient pas seuls à prétendre au luxe d'une chapelle-musique. C'est pour la chapelle privée du duc de Chandos, au château de Cannons, que Hændel composa douze de ses grandes antiennes. || Dans l'Allemagne protestante, le nom de *Capelle* ou *Kapelle*, détourné de son sens propre, fut appliqué d'abord à un orchestre à la solde d'une ville ou d'un prince, puis à un orchestre quelconque, civil ou militaire. Par un enchaînement logique, le terme *Capellmeister*, traduction littérale de « maître de chapelle », est devenu dans la langue allemande l'équivalent de « chef d'orchestre ».

Charge, n. f. L'une des sonneries et batteries militaires de l'armée française et, sous des noms divers, des armées étrangères. Elle sert à conduire une troupe à l'assaut et s'exécute dans un mouvement rapide, qui s'accélère en marchant. Le règlement de 1913 pour l'infanterie française a conservé en le modifiant légèrement le thème déjà en usage au XVIIIe s. :



(La Charge.)

Charivari, n. m. Concert grotesque produit par le mélange de bruits discordants, et donné en guise de sérénade à des personnes ayant excité la moquerie ou le mécontentement. Le *Roman de Fauvel* (XIVe s.) contient la description d'un Ch. donné à l'occasion de noces ridicules par des individus habillés de sacs, et qui frappaient sur des ustensiles de ménage ou des toupains à bestiaux. En 1648, Louis XIV, voulant offrir à la reine et aux dames le divertissement d'une musique comique, ordonna à Dumanoir de composer quelques jolis airs en y mêlant des instruments bizarres. Le musicien prépara trois airs intitulés *Les Ch.*, qu'il fit jouer sur des violons, vielles, flûtes douces, castagnettes, flageolets, un petit rossignol de terre plein d'eau et une salière de bois battue avec des baguettes de tambour, « ce qui donna un grand plaisir à tous ceux qui étaient là ». La coutume des Ch., réprimée par les règlements de police, reparaît de loin en loin dans les campagnes. Le même nom sert à qualifier une musique informe ou mal exécutée.

Chasse. Voy. *Caccia*, *Canon* et *Fanfare*.

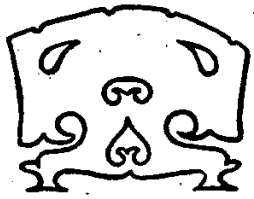
Châssis, n. m. Assemblage de menuiserie encadrant le clavier de l'orgue ou du piano et maintenant les touches en leur place.

Chef, n. m. Celui qui commande un groupe d'exécutants. *Ch. de chœur*, musicien chargé de seconder le chef d'orchestre en préparant les études des chœurs et en coopérant à leurs exécutions, dans un théâtre ou un concert. || *Ch. de musique*, officier ou sous-officier dirigeant un corps de musique militaire; musicien civil, dirigeant une fanfare ou une « musique d'harmonie ». || *Ch. d'orchestre*, musicien qui dirige les instrumentistes, dans un concert symphonique, ou la réunion des chanteurs et des instrumentistes dans un théâtre ou dans un concert vocal et instrumental. Le titre qu'il portait autrefois à l'Opéra était celui de « batteur de mesure », sa fonction primordiale étant de marquer par ses gestes les temps de la mesure. Jusque vers la fin du XVIIIe s., la plupart des Ch. étaient en même temps exécutants et conduisaient en jouant du violon, ou en tenant au clavecin la partie de basse continue et en se levant aux moments opportuns pour gesticuler. Ceux qui se dispensaient de tenir eux-mêmes une partie frappaient le sol, ou leur pupitre, d'un bâton, ou brandissaient, pour rendre leurs signaux plus apparents, un grand rouleau de papier blanc. Les progrès de l'art symphonique et du rôle de l'orchestre dans l'opéra, en modifiant peu à peu le rôle du Ch., le firent enfin placer en dehors de la masse des exécutants, et on le vit, du violon, ne garder en main que l'archet, ou se servir d'une légère et courte baguette d'ébène ou d'ivoire, le « bâton de mesure ». Le savoir du Ch., son goût, son intelligence sont de la plus haute importance dans tous les genres d'exécution. Il doit posséder une oreille sûre et délicate, avoir pénétré le sens et tous les détails de l'œuvre qu'il est appelé à diriger, connaître la technique de chacun des instruments réunis sous son commandement, imposer son autorité par l'ascendant même de son talent. Aussi son art est-il considéré comme une des formes les plus hautes de l'exercice de la profession musicale.

Cheminée, n. f. Tube étroit superposé à un tuyau d'orgue plus large, pour créer des jeux d'une sonorité particulière, tenant le milieu entre les sons des tuyaux bouchés et ceux des tuyaux ouverts. (Voy. *Tuyau*.)

Chevalet, n. m. Pièce de bois mince dressée sur la table d'harmonie d'un instrument à cordes pour maintenir les cordes à une hauteur convenable et communiquer leurs vibrations à la table. La forme, les dimensions et l'emplacement du Ch. ont une influence considérable sur la sonorité de l'instrument et sur la facilité du jeu. La forme communément adoptée pour le Ch. du violon est celle qu'a fixée Stradivarius. On obtient des effets d'un charme particulier lorsque l'archet attaque la corde contre le Ch. Ce procédé se

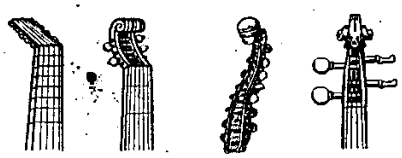
prescrit par les mots « sur le chevalet », en ital. *sul ponticello*. Beethoven l'a employé dans le chœur final de la 9e *Symphonie*, sur les paroles *Ueber Sterne*. || Dans le piano et ses congénères, le grand et le petit Ch. sont de longues pièces de bois qui soutiennent les cordes à peu de distance de leurs deux extrémités. || Dans l'orgue, pièce de bois soutenant les bascules de la soufflerie. || Dans les timbales, rebords du bassin métallique sur lequel est tendue la peau.



Chevalet.

Cheville, n. f. Petite pièce de bois ou de métal fichée dans l'extrémité du manche ou de la table d'un instrument et autour de laquelle s'enroule la corde. La Ch. est mobile et permet de tendre ou relâcher la corde selon les nécessités de l'accord.

Cheviller, n. m. Extrémité du manche d'un instrument à cordes, qui reçoit les chevilles. La forme du Ch. varie selon le type de l'instrument.



Chevillers.

Les représentations figurées d'instruments du moyen âge et de la Renaissance en présentent des modèles nombreux et quelquefois élégamment ornés. La position d'un Ch. renversé presque à angle droit est une des caractéristiques du luth. Les instruments munis de cordes supplémentaires sonnant à vide, archiluth, théorbe, ont un double Ch. Ceux qui sont munis de cordes sympathiques, viole d'amour, baryton, ont un Ch. allongé et creusé pour recevoir, sous les cordes véritables, celles qui vibrent sans être touchées par les doigts ni l'archet. Le Ch. des beaux instruments à archet se termine par une volute souvent ornée d'une tête sculptée.

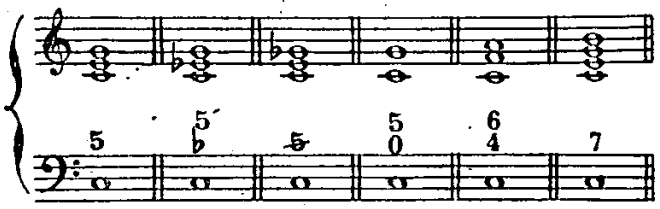
Chevrette, n. f. Ancien nom d'une variété de cornemuse. En Auvergne, on appelle encore cet instrument *Cabrette* et celui qui en joue *cabretaïre*. Le mot tire son origine de la peau de chèvre dont est formé son réservoir d'air.

Chevrotement, n. m. Tremblement de la voix, ainsi nommé par allusion au bêlement de la chèvre. Le Ch. est un signe d'usure de l'appareil vocal. Il se produit lorsque les muscles laryngiens ne soutiennent plus l'effort nécessaire à l'émission du son, et se révèle, sur l'épreuve photographique, par l'inégalité d'amplitude des vibrations.

Chevroter, v. intr. Chanter d'une voix tremblante.

Chiffrage, n. m. Opération par laquelle on exprime en chiffres, au-dessus des notes de la basse, les accords qu'elles doivent porter. La traduction du Ch. en notes, soit par écrit, soit dans l'exécution, est appelée *réalisation*. La doctrine de la basse chiffrée et de sa réalisation, qui fait partie des études d'harmonie élémentaire, a varié sensiblement d'une époque et d'une école à l'autre. Les Italiens ne l'entendaient pas de la même manière que les Français, et, même chez eux, la méthode napolitaine différait en quelques détails de la méthode romaine. Rameau entreprit d'en simplifier les termes en se basant sur la réduction du nombre des accords à deux types principaux, comportant plusieurs faces ou renversements, et sur la position des doigts au clavier. D'une manière générale, on admet aujourd'hui que chaque chiffre représente l'intervalle déterminant qui donne son nom à l'accord. Si ce chiffre est isolé, il exprime l'accord complet à son état fondamental. Ainsi le chiffre 5 au-dessus d'une note représente l'accord parfait, tonique notée, tierce sous-entendue, et quinte. Mais l'interprète garde la faculté d'user des diverses positions de l'accord. Un signe d'altération placé devant un chiffre affecte la note que ce chiffre remplace; tracé seul au-dessus de la basse, ce signe s'applique toujours à l'intervalle de tierce. Un trait oblique traversant un chiffre prescrit la diminution de l'intervalle représenté par ce chiffre. Un zéro désigne les notes de la basse qui ne doivent pas porter d'accord. Un zéro associé à d'autres chiffres commande l'omission de l'intervalle dont il occupe la place. Lorsque la même note de basse porte deux chiffres successifs, c'est que sa durée se partage entre deux accords. On associe aux chiffres quelques signes qui en complètent la signification. Rameau a employé le premier une petite croix + pour indiquer la note sensible. La barre de continuité ou de prolonga-

tion, qui est un trait horizontal tiré à la suite d'un chiffre, signifie que



l'accord doit être soutenu aussi longtemps que cette barre a d'étendue. (Voy. *Barre.*)

Chiffre, n. m. Caractère qui représente les nombres. La notation musicale fait usage des Ch. arabes pour indiquer le calcul des durées, dans la mesure; le choix des doigts à employer, dans le jeu des instruments; les accords à placer au-dessus de la note fondamentale, dans la basse chiffrée. (Voy. *Chiffrage, Doigté, Mesure.*) Les anciennes *tabulatures* (voy. ce mot) étaient des systèmes de notation instrumentale qui faisaient usage soit de Ch., soit de lettres, pour représenter, au lieu du son à produire, la manière de l'obtenir sur le manche ou le clavier de l'instrument. Plusieurs méthodes de notation proposées depuis Davantès (XVIe s.) reposent sur la substitution des chiffres aux figures de notes. (Voy. *Notation chiffrée.*) Les sept premiers Ch. romains désignent, dans la théorie de l'harmonie, les 7 degrés de la gamme diatonique et, dans la technique instrumentale, les 7 positions du jeu du violon.

Chiffrer, v. tr. Mettre sur les notes de la basse les chiffres indicateurs des accords.

Chifonie, n. f. Au moyen âge, l'un des noms de la vielle à roue. Ceux qui en jouaient étaient appelés *chifonieurs* ou *chifrineurs.*

Chironomie ou *Cheironomie,* n. f. Gesticulation manuelle destinée à remplacer la lecture des notes, dans l'enseignement élémentaire. On en découvre le principe dans les plus anciennes traditions musicales de l'Inde. Les maîtres de chant du moyen âge s'en servaient pour l'instruction des enfants, et le procédé se régularise dans la figure de la main, dite *main guidonienne* (voy. ce mot). Partiellement renouvelé par Bocquillon-Wilhem (1830), il a été encore une fois proposé de nos jours, sous le nom de *phonomimie.* Les éducateurs des sourds-muets recourent à des gestes analogues pour suppléer à la parole.

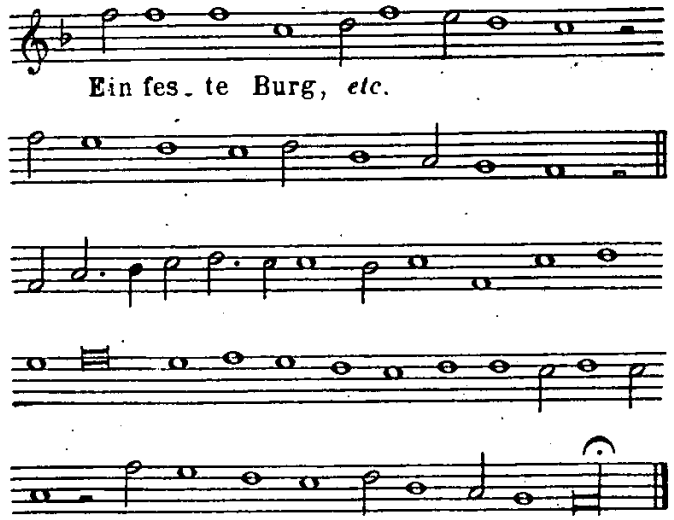
Chiroplaste, n. m. Système de tringles adapté au clavier du piano par Logier (1814) pour soutenir et diriger les mains de l'élève. Le succès de cet appareil, dont son inventeur avait fait le fondement de toute une méthode d'enseignement, parut établi pendant quelques années, en Grande-Bretagne et en France. Il fut remplacé par le guide-mains, qui succomba à son tour sous le ridicule.

Chitarrone, n. m. ital. Variété romaine de théorbe (voy. ce mot).

Chœur, n. m. Réunion de chanteurs exécutant un morceau de musique, soit à l'unisson, soit à plusieurs parties, chacune des parties étant tenue par un plus ou moins grand nombre de voix. Les combinaisons pour former un chœur varient quant à la disposition et au nombre des parties. Le *Ch. à l'unisson* est l'exécution purement homophonique d'une mélodie. C'est le mode d'exécution du chant liturgique et, sauf de rares exceptions, du chant populaire. Le *Ch. à voix égales* est composé de plusieurs parties harmoniques distinctes écrites dans les mêmes limites vocales. Le *Ch. à voix mixtes* comprend autant de voix différentes que de parties; son type principal est le Ch. à 4 voix mixtes, composé des parties de soprano, alto, ténor et basse. Le *double Ch.* est formé de deux groupes, distincts et complets en eux-mêmes, qui s'opposent, se répondent et se confondent, au gré du compositeur; son type primitif est l'*antiphonie,* ou alternance de deux Ch. à l'unisson; les *cori spezzati* des maîtres vénitiens de la fin du XVIe s. étaient des doubles Ch. à plusieurs voix, formés de chanteurs placés sur deux tribunes opposées. Les contrepointistes du XVe au XVIIe s. ont écrit des œuvres à triple, quadruple Ch. et davantage : mais le nombre total des voix, à cette époque, dépassait rarement la trentaine. Le goût des exécutions par masses a pris naissance au XVIIIe s. et s'est traduit par la fondation de sociétés chorales permettant l'organisation de concerts à gros effectifs. Le rôle dévolu au Ch. dans l'opéra tendant à se restreindre et même à disparaître des œuvres récentes, c'est vers l'oratorio et la musique de concert que se tournent les maîtres pour réaliser de grands effets de sonorité vocale. (Voy. *Concert, Festival, Oratorio, Orphéon, Société.*) ‖ Dans la musique instrumentale, le mot Ch. a été appliqué : 1° à l'accord du luth et d'autres

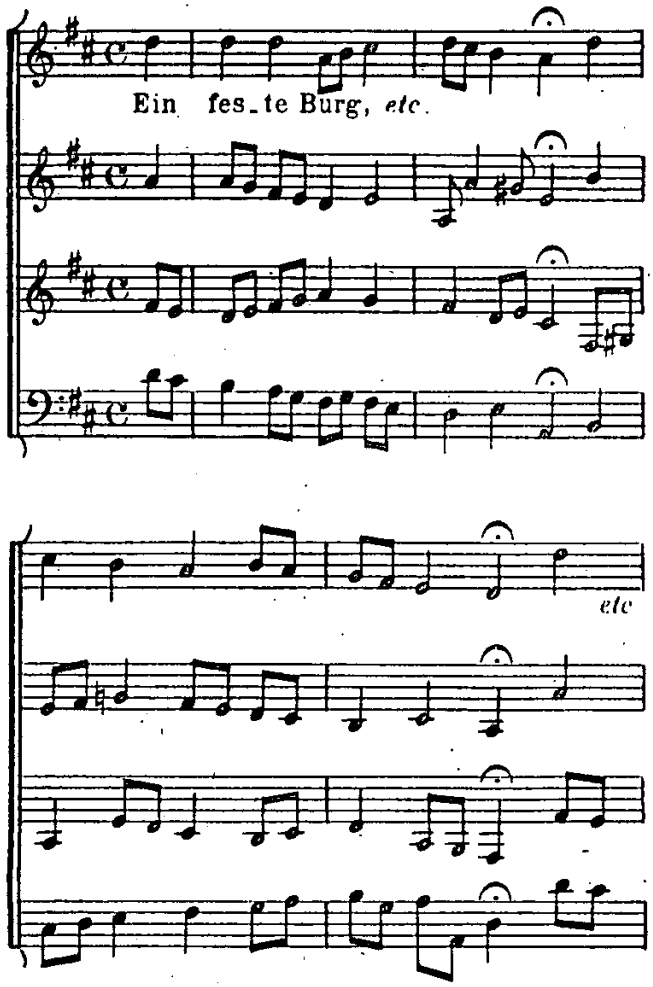
instruments par doubles cordes à l'unisson; un luth à 6 Ch. était monté de 12 cordes accordées par paires; 2° à la division ancienne de l'orchestre en deux groupes inégaux, appelés grand Ch. et petit Ch., le premier englobant toute la masse instrumentale, le second formé de quelques instruments choisis, qui accompagnaient le récitatif et les airs. (Voy. *Orchestre.*) || On donne le titre de Ch. aux morceaux de musique composés pour être exécutés en Ch., ou par le Ch. || Dans l'architecture des églises, le Ch. est l'espace, entourant l'autel, où se tiennent habituellement les chantres. L'orgue qu'on y place pour l'accompagnement des voix prend le nom d'*orgue de Ch.* On appelait autrefois *Ch. majeur* ou *haut Ch.* les stalles supérieures, réservées aux chanoines, et *bas Ch.* les sièges occupés par les chantres, clercs ou laïcs.

Choral. 1. Adj. 2 g. Qui appartient au chœur : *chant choral, composition, société chorale,* signifient chant en chœur, composition pour le chœur, société établie pour exécuter des chœurs. On dit abusivement *le Ch.* ou *la Ch.* de telle ville ou de telle usine ou centre ouvrier, pour la société Ch. de, etc. || **2.** N. m. La langue allemande désigne sous ce nom le chant liturgique à l'unisson, *Choralgesang* ou *Gregorianischer Choral.* La langue française réserve le même vocable au chant protestant allemand tel que l'ont créé Luther et ses contemporains et qu'il a été harmonisé et porté par J.-S. Bach à sa plus haute expression. L'idée de Luther était de donner au peuple des chants allemands faciles à retenir, par lesquels il pût intervenir dans la célébration du culte. Aidé de son ami Johann Walther et de quelques poètes et musiciens, Luther en proposa les premiers modèles, qui se chantaient en chœur à l'unisson. Les textes, inspirés des livres saints, étaient divisés en 4 ou 8 strophes ou couplets semblables, portant la même mélodie. Les thèmes étaient imités du chant romain ou du chant populaire profane. Le plus célèbre et l'un des plus beaux de tous, surnommé le *Choral de Luther,* sur les paroles *Ein feste Burg,* fut ainsi composé en 1530 par Walther d'après le *Gloria* de la messe *De Angelis* et dédié par lui à Luther, comme en fait foi le ms. La forme première de ce chant différait quelque peu de celle sous laquelle il est devenu traditionnel :



Bientôt Walther, Senfl et quelques autres maîtres donnèrent au genre du Ch. une acception nouvelle en l'harmonisant à 4 voix. La mélodie, placée à la partie supérieure, ressortait clairement au-dessus d'une succession d'accords très simples; sa division en segments séparés par des repos suspensifs correspondait vers pour vers au texte poétique. L'impulsion donnée à cette forme porta bientôt des fruits abondants. A la fin du XVIe s., les communautés protestantes de langue allemande étaient déjà dotées par Osiander, Calvisius, Hassler, Eccard, de nombreux recueils de Ch. Mais c'est avec J.-S. Bach (1685-1750) que le Ch. atteignit sa dernière perfection. A la fin de chacune de ses *Cantates* d'église et dans ses *Passions,* Bach a placé des Ch. à 4 voix et orchestre, où la plénitude et la magnificence de l'harmonie s'allient à la simplicité des formes. Non moins admirables sont les *Ch.* pour orgue qu'il écrivit pour servir de préludes aux réunions cultuelles. Enfin, le *Ch. varié,* tel qu'il l'a traité, soit pour l'orgue, soit pour l'orchestre et les voix, constitue « l'une des plus belles formes de l'art religieux au XVIIIe s. ». Les générations suivantes, en cultivant honorablement les mêmes genres, n'y ont rien ajouté. Plus de soixante harmonisations du seul Ch. *Ein feste Burg* ont été publiées avant et après Bach. Les premières mesures de la version qu'en a donnée ce maître à la fin de sa cantate de ce nom,

(1730 ou 1739), suffisent à en indiquer le style :



De nos jours le titre de Ch. est donné, indépendamment de toute relation avec le culte protestant, à des pièces instrumentales d'un caractère religieux, non confessionnel, rappelant librement les formes du Ch. varié de Bach. Les trois *Chorals* pour orgue, de César Franck (1890), prennent rang parmi les chefs-d'œuvre du répertoire de l'orgue.

Chorial, n. m., plur. *choriaux*. Anc. nom abandonné des chantres faisant partie d'un chœur d'église.

Choriste, n. 2 g. Chanteur ou cantatrice exécutant une partie dans un chœur.

Choro, n. m. Instrument à vent, figuré au IXe s. comme se composant d'un réservoir à air sphérique et de deux tubes servant à insuffler et expulser le vent.

Choses faites. Locution usitée du XIIIe s. au XVIe s. pour distinguer l'exécution de morceaux écrits de celle du chant sur le livre, ou contre-point improvisé. On disait quelquefois en latin *res factæ*.

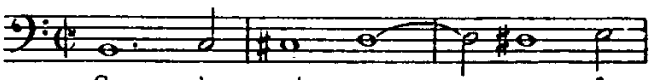
Christe eleison. Second verset du *Kyrie eleison* (voy. ce mot).

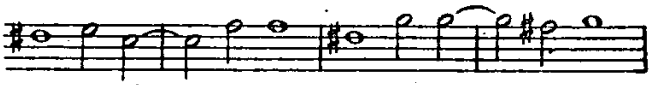
Chroma ou *Croma*, n. f. ital., du grec *chroma* = couleur. Nom de la figure de note appelée *noire*, qui répond, comparativement aux notes vides (ronde, blanche), à l'idée de couleur, note colorée. Le surnom de *cromatico* que portent certaines œuvres des madrigalistes du XVIe s. s'entend dans le double sens de morceaux contenant des passages chromatiques et des notes noires, ou valeurs légères.

Chromatique, adj. 2 g. Qualificatif de l'un des trois genres entre lesquels les théoriciens anciens et classiques divisent le système musical. Les acousticiens distinguent le demi-ton diatonique du demi-ton chromatique, distants l'un de l'autre d'un comma. La division de l'octave en douze demi-tons, par le tempérament égal, ne laisse pas apprécier cette différence par l'oreille; mais elle est rendue sensible à l'œil par la notation et peut s'exprimer dans le chant solo et dans le jeu d'un instrument à cordes. Du point de vue de l'orthographe musicale, la distinction est essentielle. Un *intervalle Chr.* est celui qui ne peut être formé qu'à l'aide d'un signe d'altération accidentel, étranger à la tonalité du morceau. (Voy. *Chromatisme*, *Gamme*, *Mode*, *Modulation*.)

Chromatisme, n. m. Emploi du genre chromatique dans la composition. Connu théoriquement depuis l'antiquité et pratiqué par les peuples orientaux, le Chr. resta jusqu'à la fin du moyen âge étranger aux nations occidentales, exclusivement attachées au genre diatonique. La « permutation » d'un son sur le même degré, par le moyen d'un signe d'altération accidentelle, que Marchetto de Padoue proposait (XIIIe-XIVe s.) pour « colorer » la musique, était le germe du Chr. Bien que présent dans les doctrines de la *Musica ficta*, il ne se développa qu'au XVIe s., sous la double pression des progrès de la musique

instrumentale et des efforts tentés par les humanistes pour réveiller les souvenirs du monde antique. Tandis que Zarlino et Vicentino se livraient à de savantes dissertations et à des essais de construction de clavecins permettant la comparaison des trois genres, les compositeurs essayaient de créer des harmonies nouvelles en introduisant dans leurs œuvres les demi-tons chromatiques. Cyprien de Rore, un des meilleurs représentants de cette tendance, intitula « chromatiques » les madrigaux de son premier livre (1544). On trouve dans son œuvre une *Ode* à quatre voix sur le thème :

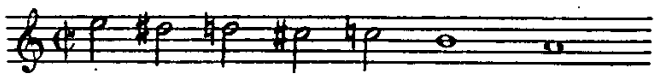




etc.

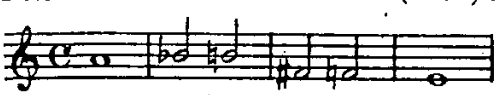
(C. DE RORE, 1555.)

Les maîtres de la fin du XVIe s. aperçurent bientôt les ressources expressives du Chr., et ils en associèrent l'emploi aux paroles faisant allusion aux larmes, aux douleurs, aux plaintes :



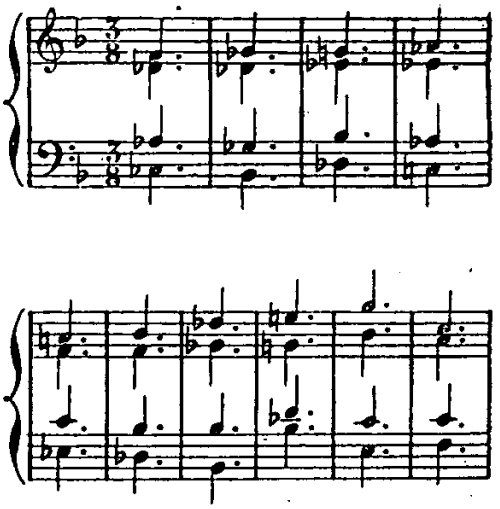
(HASSLER, *Motet*, 1601.)

Les instrumentistes y trouvèrent un enrichissement du tissu harmonique et l'attrait d'un jeu nouveau. Une *Fantaisie chromatique* figure dans l'*Organo suonarino* de Banchieri (1605), une *Toccata* et un *Ricercar chr.* dans les *Fiori musicali* de Frescobaldi (1635) :



(FRESCOBALDI, 1635.)

De l'extension donnée pendant le XVIIe s. au rôle du Chr. dans la composition mélodique et harmonique résulta l'abandon de l'ancien système modal des 8 ou des 12 modes diatoniques et leur remplacement par le système modulant, à base unique, de la tonalité moderne. Bach, « toujours en avance sur son siècle », y puise tantôt de discrètes nuances expressives et tantôt un élément de variété mélodique ou un procédé de modulation, définitive ou passagère, dont ce passage de sa *Toccata en fa* a été cité comme un exemple hardi :



(BACH, *Toccata* pour orgue, *en fa.*)

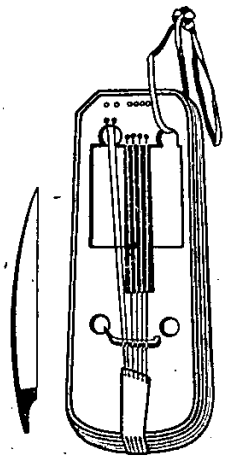
La période dite des « grands classiques » continue sur ce point la technique de Bach. Mais c'est dans la seconde moitié du XIXe s. que Wagner imprime au mouvement de la tonalité vers le Chr. une impulsion décisive, de plus en plus marquée dans ses œuvres successives, jusqu'à *Tristan et Isolde* (1865). Désormais, selon les paroles de Gevaert, s'ouvre devant les compositeurs modernes le « domaine sans limites » de la polyphonie chromatique, qui « met en œuvre, sous l'hégémonie d'une tonique majeure, tout le matériel contenu dans les dix-sept sons de la série chromatique complète ». (Voy. *Gamme.*)

Chronomètre, n. m. Instrument qui sert à mesurer le temps. Ce nom, aujourd'hui réservé aux montres de précision, a été appliqué par Loulié au pendule qu'il avait inventé pour marquer les temps, dans l'exécution musicale (1696), et qui fut le premier essai d'un métronome (voy. ce mot).

Chronophone, n. m. Appareil formé de la réunion du cinématographe et du phonographe, inventé par Gaumont (1910) et destiné à reproduire avec un synchronisme absolu le mouvement et la parole.

Chrout, ou *Crout*, *Crwth*, n. m. Instrument primitif d'origine bretonne, à cordes et, plus tard, à archet, mentionné par Venance Fortunat (VIe s.) et dont la plus ancienne représentation figurée est contenue dans un ms. du IXe s. de la Bibl. Nat. Il affectait la forme générale d'une lyre dont les trois cordes reposaient sur

un manche. Le chevalet plat ne permettait pas à l'archet d'attaquer les cordes séparément, en sorte que le jeu consistait en accords semblables à ceux de la diaphonie (voy. ce mot). Le Ch., après qu'il eut disparu en France, se maintint, comme instrument populaire, en s'augmentant de trois nouvelles cordes, en Angleterre, dans le pays de Galles, et chez les nations scandinaves, qui lui donnent improprement le nom de *harpe*. Son archet est recourbé en forme d'arc.


Chrout.

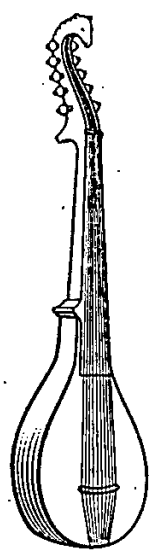
Chute, n. f. Agrément analogue à l'*acciacatura* (voy. ce mot), introduit dans la musique de clavecin par d'Anglebert (1689) et consistant en l'addition d'une note de passage dans un accord arpégé. On le notait par une parenthèse ou par deux virgules renversées. La double chute était une sorte de *pincé* précédant la note principale.

Circolo mezzo. L'un des anciens noms ital. du *gruppetto* (voy. ce mot).

Circonvolution, n. f. Voy. *Périlèse*, et *Quilisma*.

Cis. *Do* dièse dans la nomenclature allemande.

Cistre, n. m. Instrument à cordes pincées et à manche, connu depuis le moyen âge et qui fut en vogue aux XVIIe et XVIIIe s. Il se distinguait du luth, de la guitare, de la mandoline et de leurs dérivés par la forme de sa caisse, qui était à dos plat avec des éclisses dont la hauteur allait en décroissant de la naissance du manche à l'extrémité du cordier. Le C. français était ordinairement monté de 4 cordes doubles, le C. italien, de 6 à 10 cordes doubles, que l'on griffait à l'aide d'un bec de plume. Leur accord variait selon l'époque et le lieu. On a construit au XVIIIe s. quelques C. théorbés ou archicistres avec un double cheviller.

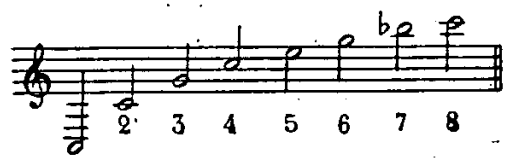

Cistre.

Cithare, n. f. Variété de lyre antique, dont le nom a été appliqué, dès l'époque gréco-romaine, à des instruments à cordes pincées ou frappées tout différents du type primitif, notamment à une sorte de psaltérion. Les langues modernes ont continué cette confusion en s'appropriant le même mot pour désigner le cistre et la zither (voy. ces mots).

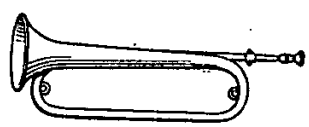
Citole, n. f. Instrument à cordes pincées, en usage au XIIIe s. et sur lequel on manque de données précises. Le *Livre de la taille de Paris* en 1292 mentionne quatre citoléeurs ou joueurs de citole.

Claire-voie, n. f. Partie découpée à jour de la menuiserie d'un buffet d'orgues, qui soutient le devers des tuyaux de la montre.

Clairon, n. m. Instrument à vent en cuivre, naturel, adopté en France depuis 1825 pour les signaux de l'infanterie. Son tube conique est d'un diamètre relativement considérable et d'une longueur théorique de 1 m. 475 pour le ton de *si* bémol, ou de 1 m. 314 pour le ton d'*ut*, rarement employé. Le Cl. en *si* bémol se note en *ut* et sonne une seconde majeure au-dessous de la notation. Il a pour étendue :



La note fondamentale, *si* bémol, et les sons 7 et 8, difficiles à obtenir, ne sont pas employés. Le timbre du Cl. est très sonore, martial, un peu rude. Il convient admirablement à son rôle militaire et presque toutes les armées modernes en font usage. Les mentions du *clairon* et du *claronceau* qu'on relève chez les écrivains du moyen âge se rapportent à une forme primitive aujourd'hui mal connue. Le *bugle* et le *saxhorn* (voy. ces mots) sont des perfectionnements, ou des transformations du Cl., opérées en vue d'un usage musical plus étendu. || On désigne habituellement par le nom de


Clairon.

l'instrument le soldat qui en joue. Auprès du glorieux souvenir du Cl. de Sidi-Brahim et du Cl. d'Inkermann, l'histoire inscrira les traits d'héroïsme de plus d'un Cl. de la guerre de 1914-1918. || On nomme parfois Cl. le registre aigu de la clarinette. || Jeu d'orgues (anches) sonnant à l'octave au-dessus de la trompette. (Voy. *Clarino.*)

Claironner, v. intr. Néol. Parler bruyamment. Annoncer une nouvelle à haute voix.

Clameur, n. f. Ensemble de cris indistincts poussés par une foule. Berlioz, dans sa Marche funèbre pour la dernière scène de *Hamlet* (1848), a obtenu un effet saisissant, en jetant la clameur désolée d'un chœur sans paroles au milieu du développement symphonique.

Claquebois, n. m. Instrument de percussion, appelé au moyen âge *échelettes,* plus tard *orgue de paille, harmonica de bois,* et, de nos jours, *xylophone.* Il est composé de *lames* ou de cylindres de bois, disposés par ordre de dimensions décroissantes sur des *isolateurs* faits de paille tressée. Le nombre des lames est égal à celui des sons que l'on veut obtenir. On les frappe avec une paire de petits maillets de bois. Le son en est clair, sec et court. Vers 1830, Gusikow, qui avait porté son étendue à deux octaves et demie chromatiques et disposé les lames dans un ordre particulier, pour la commodité du jeu, atteignit sur cet instrument une habileté d'exécution qui passa pour « prodigieuse ». Vers 1869, Ch. de Try essaya d'en renouveler le succès, en présentant le Cl. comme de son invention, sous le nom de *tryphone.* Saint-Saëns, en vue d'un effet réaliste, l'a introduit dans l'orchestre de sa *Danse macabre* (1874). On l'entend quelquefois, comme instrument solo, dans les cirques et les music-halls.

Claquement, n. m. Bruit sec, produit par le choc de deux corps, par la détente d'une mèche de fouet, ou par la détonation d'une arme de faible calibre. C'est par le Cl. des mains que s'expriment les applaudissements des assistants, dans un théâtre ou un concert. Renouvelé en mesure, le même bruit sert à marquer le rythme de certaines danses populaires, principalement en Espagne.

Claquette, n. f. Planchette garnie de grelots, que l'on agite dans les coulisses d'un théâtre pour simuler l'approche d'un attelage. || Assemblage de deux planchettes réunies par une charnière, en forme de livre, dont on claque les deux plats pour donner des signaux à courtes distances. (Voy. *Cliquette.*)

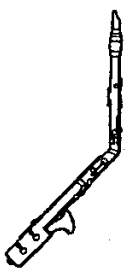
Clarabella, n. f. Nom d'un jeu d'orgues (facture anglaise) de la famille des jeux de flûte, en bois, appelé par d'autres facteurs *portunal.*

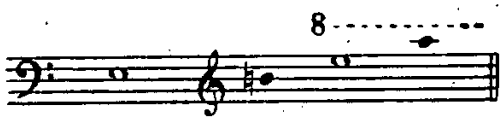
Clarine, n. f. Clochette suspendue au col des animaux que l'on mène au pacage en montagne ou en forêt. En quelques parties des Alpes, on la nomme *toupain.*

Clarinette, n. f. Instrument à vent, en bois, à tube cylindrique et à anche. On admet généralement qu'elle fut inventée vers 1690-1700 par Denner, de Nuremberg, sous forme d'un perfectionnement de l'ancien chalumeau. Cependant Mattheson l'ignorait encore en 1713. Walther, en 1732, remarque qu'elle sonne, de loin, comme une trompette. En 1739, deux joueurs de Cl. sont mentionnés à Francfort. En 1749 et 1751, Rameau place des parties de Cl. dans l'orchestre de *Zoroastre* et d'*Acanthe et Céphise.* On entend des Cl. au Concert spirituel, à Paris, depuis 1754, dans les symphonies de Ruggi, Schencker, Stamitz. Ce dernier les introduit à Mannheim en 1758. On traite à cette époque les parties de Cl. comme des parties de hautbois, et on les désigne quelquefois par le nom de *clarini,* qui prête à des confusions. (Voy. *Clarino.*) Vers 1770, le sens des deux mots est séparé, et la musique spéciale pour Cl. solo ou Cl. d'orchestre est enfin nettement définie. Ce progrès coïncide avec le perfectionnement de l'instrument, qui ne comportait d'abord que deux clefs, et en reçoit une troisième vers 1760. Sa construction, à cette époque, est encore sujette à des écarts de forme et de dimensions. On la fait le plus souvent en buis, quelquefois en ébène, dans plusieurs tons, avec des corps de rechange. Les Cl. du facteur Amlingue, de Paris (1782), ont 5, 6 ou 7 clefs. On attribue au virtuose Iwan Muller l'invention de la Cl. à 13 clefs (1811), permettant de jouer dans différents tons sans corps de rechange. En lui appliquant le système Bœhm, qui comporte, comme dans la flûte, un grand nombre de clefs et d'anneaux mobiles, Klosé réforma le doigté de la Cl. (1843). Le nombre des modèles de Cl. atteint une quinzaine. On les classe en *petites Cl.,* formant le soprano aigu de la famille, construites en *la* ♭, *fa, mi* ♭, et *ré*; le type en *mi* ♭ figure aujourd'hui dans les orchestres militaires; — *Cl. ordi-*

naires, équivalant au soprano, construites en *ut*, *si*, *si* ♭, *la*; le modèle en *si*, employé dans une œuvre de Mozart, est depuis longtemps abandonné; le modèle en *ut* tend à disparaître de l'orchestre symphonique, où subsistent régulièrement les Cl. en *si* ♭ et en *la*; la première est brillante; c'est « l'instrument des virtuoses »; la Cl. en *la* possède « une suavité incomparable » (Gevaert), une « incomparable noblesse » (Widor); — *Cl. alto*, en *fa* et en *mi*♭; la Cl. en *fa*, dite *cor de basset*, d'après son nom allemand, *Basset-horn*, passe pour avoir été inventée en Bavière, en 1770; son timbre grave et doux contraste avec celui des Cl. ordinaires; — *Cl. basses*, en *si* ♭ et en *la*, inventées, selon les uns, par l'Allemand Greuser (1793), selon d'autres, par l'Italien Papalini; Ad. Sax, vers 1836, fit adopter un modèle qui comportait 21 clefs, sur un corps de buis; mais son essai de *Cl. bourdon* ou *Cl. contre-basse*, sonnant à l'octave au-dessous de la Cl. basse, ne réussit point, non plus que celui de Fontaine-Besson, qui proposa des Cl. contrebasses munies d'une branche d'embouchure et terminées par un tube conique coudé en métal; — la *Cl. d'amour*, dont les musées conservent quelques spécimens du XVIIIe s., tenait le milieu entre la Cl. ordinaire et le cor de basset. Pour toutes les variétés, la partie de Cl. se note en *ut*. On divise l'étendue de l'instrument en trois registres, dits chalumeau, médium et clairon ou aigu. La Cl. en *ut*, prise comme étalon, fournit quatre octaves et une quarte, qui sonnent et s'écrivent, en notes réelles :

Clarinette.


Cor de basset.



L'échelle est chromatique. Le cor de basset a le même ambitus que la Cl. en *ut*, une septième au-dessous. En raison de sa perce cylindrique, la Cl. n'octavie pas, elle quintoye, c'est-à-dire que, pour la production des sons harmoniques, elle saute à la douzième de la fondamentale, ou double quinte. Dans la Cl. en *ut*, les sons se produisent ainsi, comme 3e harmonique, à partir du *si* naturel, clef de *sol*, et les derniers à l'aigu, difficiles à donner, comme harmoniques 5 et 9. L'instrument se prête à l'exécution des traits rapides, gammes chromatiques, trilles, arpèges, batteries, notes répétées, etc. Il fournit les nuances d'intensité les plus délicates, les oppositions les plus tranchées. Mozart est le premier maître qui ait fait de la Cl. un emploi conforme à ses ressources. Ses œuvres de musique de chambre contiennent notamment un *Adagio* pour 2 Cl. et 3 cors de basset (1782) et un *Quintette en la*, pour Cl. et instruments à cordes, écrit pour le clarinettiste Stadler (1789) et dont le larghetto tout au moins est universellement célèbre; sa *Symphonie en mi* ♭, d'où les hautbois sont absents, attribue un rôle intéressant aux Cl. Beethoven n'a guère écrit une œuvre pour l'orchestre sans les y faire figurer. Weber a marqué pour elles une véritable prédilection. Berlioz, qui dépeignait leur timbre comme « la voix de l'héroïque amour », l'a choisi pour exprimer la douleur d'Andromaque devant le tombeau d'Hector, dans *La prise de Troie* (1856). Wagner a employé à peu près tous les types de Cl. et en a fait souvent les interprètes de ses thèmes les plus pénétrants. Les œuvres des maîtres russes, et notamment celles de Rimsky-Korsakow, offrent des exemples nombreux de l'emploi des divers modèles de Cl. Dans la musique de chambre moderne, on rappellera le *Trio* pour piano, Cl. et violoncelle, de V. d'Indy, op. 29 (1887), et le *Quintette* de Brahms, pour Cl. et instruments à cordes, op. 115 (1892). — Les Cl. employées par masses tiennent aujourd'hui le rôle des violons dans les orchestres d'instruments à vent, militaires ou civils. Pour cette destination, on les construit généralement en cuivre. Parmi les arrangements qui alimentent le répertoire de ces bandes, on a pu entendre exécuter une *Valse* de Chopin par 24 Cl. Des méthodes pour Cl. ont été publiées par Lefèvre (1802), Vanderhagen, Baermann, Klosé, Berr (1836), etc. Les traités d'instrumentation de Gevaert (2e éd.) et de Widor (4e éd., 1910) contiennent des tableaux notés de l'étendue de chaque variété de Cl. de la concordance de leur notation en *ut* avec les sons réels, et des formules de trilles qui leur sont accessibles. || On donne le nom de Cl. à un jeu d'orgues à anche, de 8 pieds, dont

la sonorité tend à imiter celle de la Cl. d'orchestre.

Clarinettiste, n. m. Musicien qui joue de la clarinette.

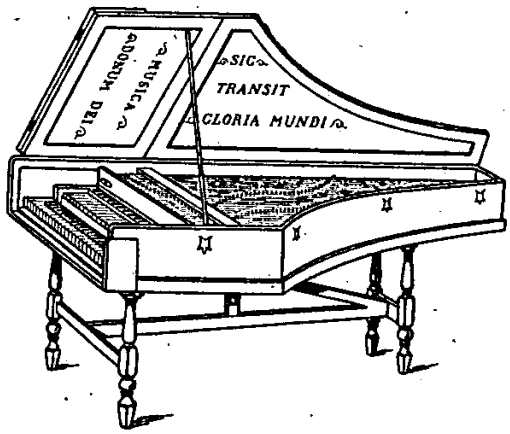
Clarino, n. m. ital., plur. en *i*. Nom ancien d'une trompette aiguë, mal connue de nos jours et dont les parties notées dans quelques ouvrages du XVIIIe s. ont pu être confondues avec des parties de clarinette. E. de Bricqueville a proposé de reconnaître le Cl. dans un instrument en cuivre, à tube droit d'environ 0m.60 de longueur, avec embouchure et pavillon de trompette, mais percé de 7 trous, comme la flûte à bec et le hautbois, que Rubens a figuré dans son tableau *La Régence de Marie de Médicis*.

Clarino.

Classique, adj. et n. m. Auteur ou ouvrage reconnu digne d'être étudié comme un modèle en un genre quelconque et d'être rangé parmi les bases de l'enseignement. || Auteur ou ouvrage appartenant à la période historique qui embrasse partie du XVIIIe et partie du XIXe s. et pendant laquelle ont prédominé des principes de régularité et de symétrie dans les formes, et de modération dans l'emploi du matériel littéraire ou artistique. Cette période s'ouvre, en musique, avec Emmanuel Bach, et se ferme avec Beethoven.

Clausule, n. f. Conclusion, terminaison d'un vers. Chez les théoriciens du moyen âge et dans le chant grégorien, synonyme de *cadence* (voy. ce mot), ou, parfois, de *membre de phrase*.

Clavecin, n. m. Instrument à cordes pincées et à clavier, le principal ancêtre du piano moderne, caractérisé essentiellement : 1° par le mode d'attaque des cordes, qui sont griffées en dessous par des becs de plume faisant l'office de plectres; 2° par le nombre des cordes, simples ou par paires, qui est égal à celui des touches; 3° par la forme extérieure de la caisse, qui affecte l'aspect d'une harpe couchée ou, en termes géométriques, d'un triangle rectangle à hypoténuse concave. Les points 1 et 2 établissent la démarcation entre le Cl. et le *clavicorde* (voy. ce mot), le point 3 le différencie de l'*épinette* et de la *virginale* et lui a valu ses dénominations italienne et anglaise de *arpicordo* et *harpsichord* et celle, allemande, de *Flügel* (aile) qui est restée attachée au piano à queue moderne. Il a porté en outre les noms de *clavicembalo*, *gravicembalo* (et par abréviation *cembalo*); *clavicymbel*; *clavicymbalum*, qui est le nom original. Par le mot *clavicitherium* on désigna au

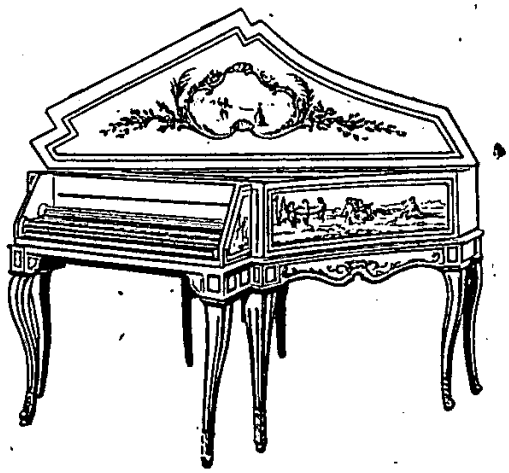


Clavecin à deux claviers (XVIIe s.).

XVIe s. en Allemagne une variété verticale. Issu du psaltérion, le Cl. paraît avoir pris naissance au XIVe s. Dès le début du XVe s., il possédait une étendue de 45 sons, soit près de 4 octaves; ses cordes doubles, de laiton, étaient disposées de gauche à droite du clavier dans l'ordre de longueur décroissante, et son clavier occupait, perpendiculairement aux cordes, l'extrémité la plus large de la caisse. Telle est encore, un siècle plus tard, la disposition d'un instrument fabriqué par Jérôme de Bologne et daté de Rome, 1521, qui est au South Kensington Museum. En 1636, Mersenne donne la double corde à l'unisson à chaque touche comme l'une des propriétés distinctives du Cl.; elle nécessitait la présence, au bout de chaque levier, d'un double sautereau, pinçant simultanément les deux cordes. On essaya de bonne heure d'agrandir et de modifier le Cl. Hans Ruckers et ses fils Jean et André, d'Anvers, se distinguèrent depuis la fin du XVIe s. dans cette fabrication. Le Kunstgewerbe Museum de Berlin possède de Hans Ruckers un Cl. à double clavier formé de la réunion de deux instruments dans une caisse de 1 m. 80 de longueur; le premier clavier, qui a 4 octaves, actionne des cordes assemblées par trois à l'unisson, mais dont la troisième semble ajoutée; le second clavier, qui a une tierce de moins à l'aigu, correspond à des cordes simples; en changeant de clavier, l'exécutant réalisait des oppositions de sonorité. On chercha une amélioration du timbre de l'instrument soit par l'em-

ploi de cordes de boyau, soit, comme Richard, de Paris (1620), en habillant de petits morceaux de drap les becs de plume. Il n'y eut sur ce point de changement sensible qu'en 1768, par l'invention de Pascal Taskin, qui remplaça les becs de plume par de petites pièces de cuir de buffle, durcies dans l'huile. Ce procédé, qui imprimait aux cordes une secousse moins sèche, fut appliqué à d'anciens instruments réparés et à des instruments neufs, par Œsterlein, à Berlin, depuis 1773, et par Érard, à Paris, depuis 1776.

Les progrès réalisés quant à l'étendue du clavier avaient été plus rapides. A la fin du XVIIe s., Nicolas Dumont, facteur français, construisait des Cl. dits « à ravalement », parce que leur clavier descendait d'une quinte « en aval » de celui des instruments similaires, et comprenait par conséquent jusqu'à 5 octaves. Beaucoup d'autres inventions se produisaient, qui n'étaient pas appelées à survivre. Prætorius (1619) parle d'un Cl. dont les cordes, au nombre de 4 par touche, étaient accordées comme les tuyaux d'un jeu de mixture et sonnaient, 1, la fondamentale, 2, l'unisson, 3, la quinte, 4, l'octave. Philippe Denis exposait à Paris (1712) un Cl. à 4 claviers, « savoir deux à chaque bout », destiné à ceux qui veulent jouer des pièces à un bout et les accompagner à l'autre ». On essaya de Cl. à roues ou à archets circulaires, attaquant les cordes par frottement, puis de Cl. munis de jeux de flûte et dits « organisés ». Le Cl. perpendiculaire de Despinois (1763) et le Cl. vertical de Obert (même année) étaient des reproductions agrandies de l'ancien *clavicitherium*, depuis deux siècles tombé en oubli. On cite encore le *celestina harpsichordi* de W. Southwell de Dublin (1779), qui eut un certain succès pendant quelques années. Le Cl. à marteaux, inventé dans le commencement du XVIIIe s. et qui devait, cent ans plus tard, acquérir l'unique suprématie sous le nom de *piano-forte*, procède du clavicorde, non du clavecin. (Voy. *Clavicorde*, *Piano*.) On ne doit pas omettre de rappeler l'importance donnée par les facteurs à la décoration extérieure d'instruments destinés souvent à orner les appartements de nobles et riches amateurs. D'intéressants exemplaires de la facture ancienne n'ont dû d'être conservés qu'aux peintures dont d'excellents artistes avaient revêtu leur caisse. Afin de permettre aujourd'hui la reconstitution fidèle des concerts d'autrefois, les grandes manufactures de pianos, Érard, Pleyel, Gaveau, etc., ont ajouté à leur industrie la fabrication des Cl. Pendant une période de près de trois siècles, le Cl. a tenu dans la pratique



Clavecin avec peintures (époque Louis XV.)

musicale un rôle d'une importance extrême. Non seulement toutes les œuvres des virtuoses clavecinistes, depuis le milieu du XVIe s. jusqu'après la mort de J.-S. Bach (1750) et de Rameau (1764), lui ont été destinées (puisque la vogue du clavicorde et du Cl. à marteaux ne s'est établie qu'avec Emm. Bach et Mozart), mais il a tenu, auprès du luth et du théorbe tout d'abord, puis seul auprès de l'orgue, l'emploi alors essentiel de la basse continue. Sauf, jusqu'à un certain point, en France, on ne concevait pas une exécution de musique de chambre, de concert, de théâtre et même d'église, sans Cl. Les Allemands surtout s'expriment catégoriquement à ce sujet. C'est au Cl. que s'asseyait le chef d'orchestre. C'est autour du Cl. que se groupaient les instruments choisis du « petit chœur ». Lorsque, dans les exécutions de musique ancienne, on le remplace aujourd'hui par le piano, la sonorité de l'ensemble se trouve dénaturée. Les défauts qui ont à la longue fait abandonner le Cl., sa sécheresse, sa froideur, la presque impossibilité d'obtenir des nuances d'intensité, hormis les effets d'écho résultant de l'opposition de deux claviers, avaient contribué à la création d'un style spécial de composition, dans lequel furent produits des chefs-d'œuvre, car ces défauts, que Couperin lui-même reconnaissait en partie, étaient, selon son jugement, compensés par autant d'avantages : « la précision, la netteté, le brillant ». Pour leur mise en valeur, une attaque impeccable, une finesse de détails

portée à l'extrême étaient nécessaires; nul dessin ne pouvait être traité ni joué comme accessoire; l'agencement des parties contrepointiques, leur nombre, leur complication tenaient lieu d'effets dynamiques; les broderies ténues, les ornements enroulés autour des notes principales, donnaient l'illusion des sons soutenus. L'esprit, l'humour des détails pittoresques occupaient des auditeurs qui ne demandaient pas encore à la musique instrumentale d'exprimer un contenu sentimental très profond. Le « style de clavecin » a été porté à son apogée pendant le XVIIIe s., par Couperin et Rameau, en France, par Domenico Scarlatti, en Italie, par Froberger, Kuhnau, Hændel et Bach, en Allemagne. (Voy. *Clavicorde, Clavier, Épinette, Expression, Piano, Virginale.*)

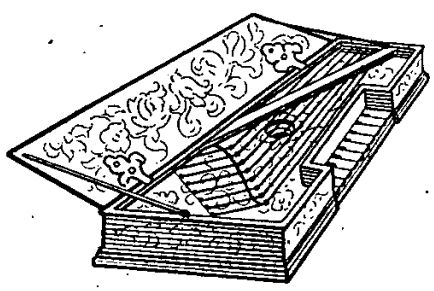
Claveciniste, n. 2 g. Musicien jouant du clavecin.

Claviature, n. f. emprunté à la langue all. pour désigner, dans la facture d'orgues, la disposition de plusieurs claviers.

Clavicembalo. Voy. *Clavecin.*

Clavicitherium. Voy. *Clavecin.*

Clavicorde, n. m. Instrument à cordes frappées et à clavier, issu du *manicordion* joué au moyen âge par les jongleurs musiciens et appelé également *échiquier, eschaqueil* d'Angleterre, *dulcimer* et en all. *Schachbrett* (échiquier). Son mécanisme, d'une extrême simplicité, ne comporte qu'un levier, dont une extrémité, formant la touche, s'abaisse sous la pression du doigt, tandis que l'autre, brusquement relevée, supporte un petit morceau de laiton dressé, qui va frapper la corde en dessous. Sa caisse, rectangulaire, sans pieds, se posant sur une table ou sur un support séparé, présente le clavier sur un des



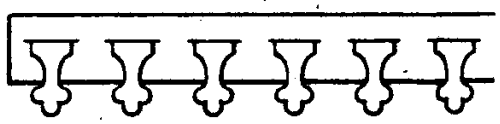
Clavicorde primitif.

côtés de plus grande longueur. D'après Virdung (1511) le clavier contenait 38 touches, soit trois octaves et une tierce chromatiques. Dans le XVIIe s., on lui donnait 45 touches, comme au clavecin, mais il différait de celui-ci par cette particularité essentielle de compter environ moitié moins de cordes que de touches, soit de 22 à 26 cordes pour 45 touches. Toutes les cordes étant de même longueur et chacune répondant à deux ou plusieurs touches, celles-ci, au moyen de leviers contournés, les attaquaient en des points différents. Les facteurs prenaient soin d'éviter que les touches fussent dans le cas d'appeler à résonner à la fois deux sons sur la même corde. Mais ce système, qui était dit *lié*, bornait les ressources harmoniques de l'instrument. On ne commença que vers 1720 à construire des Cl. « indépendants » (en all. *Bundfrei*), ayant une corde par touche. Si primitif qu'il fût, le mode d'attaque de la corde laissait place à une certaine gradation dans l'intensité sonore. Le son, toujours faible, pouvait être affaibli par une moindre pression. On le trouvait poétique, doux, mélancolique. En ajoutant au mécanisme des étouffoirs de drap s'appliquant sur les parties de la corde que l'on voulait empêcher de vibrer, on acheva de rendre le timbre de l'instrument voilé et délicat. C'était un instrument de demi-teinte et d'intimité. Quoique Forkel ait assuré que Bach le jouait volontiers, rien dans ses œuvres ne paraît lui être destiné, et dans sa succession, qui comprenait cinq clavecins et une épinette, ne figurait aucun Cl. Emmanuel Bach, au contraire, aimait le Cl. et lui a visiblement consacré quelques œuvres, notamment la deuxième de ses *Sonates pour les connaisseurs* (1779). C'est lui qui sortit de l'ombre cet instrument, peu estimé auparavant. Le *clavecin à marteaux*, inventé presque simultanément à Florence, par Cristofori (1711), à Paris, par Marius (1716), en Allemagne, par Schrœter (1717), reposait sur le principe du Cl., qu'il relégua dans les greniers et les musées, vers la fin du XVIIIe s. (Voy. *Clavecin, Piano.*)

Clavicymbel. Voy. *Clavecin.*

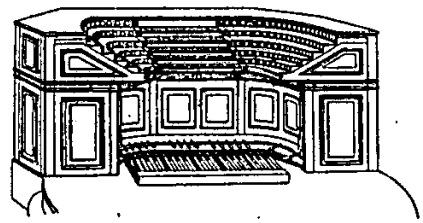
Clavier, n. m. Partie de l'orgue, du piano, du clavecin, du carillon, etc., formée de la réunion des *touches*, primitivement appelées *claves*, qui, sous la pression des mains ou des pieds, commandent le mécanisme producteur du son. Quelques représentations figurées des claviers de régales, ou orgues portatives, que nous ont laissées les peintres de la fin du moyen âge, montrent les touches, en forme

de bâtonnets, sortant du corps de l'instrument, sans châssis ni soutien. Cette construction est restée partiel-



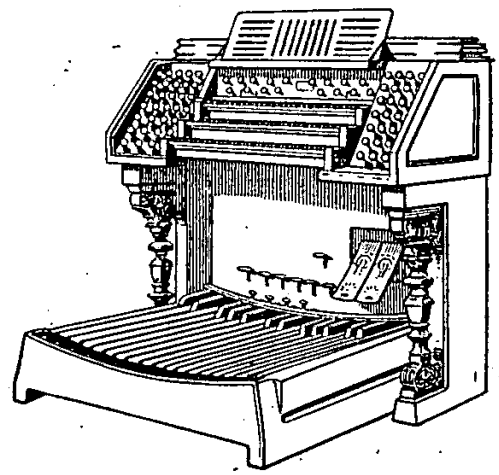
Clavier primitif de régale.

lement en usage pour les Cl. de carillons. Les mêmes documents font apercevoir la nature exclusivement diatonique de certains Cl. d'orgue, dont Prætorius (1619) cite encore des exemples et qui ne comprenaient par octave qu'une seule note altérée, le B rond, ou *si* b. Mais dès le XIVe s. existaient cependant des Cl. chromatiques de 12 touches par octave, disposées, ainsi que de nos jours, sur deux rangs mélangés, sept d'entre elles, correspondant aux sons de la gamme diatonique, étant de plus grande longueur, et les 5 autres, appelées *feintes*, placées un peu en retrait, avec une légère différence de niveau, correspondant aux notes altérées, classées dans la *musica ficta*. La dimension des touches, ou *marches*, variait assez sensiblement pour que la largeur passât, selon l'instrument, de 0 m. 144 à 0 m. 180 par octave. On distinguait non seulement par leur position, mais par leur couleur, les feintes des notes diatoniques, celles-ci étant généralement de bois blanc, et les autres d'ébène ou de bois noirci, comme dans les Cl. modernes, et parfois inversement. Les instruments de luxe comportaient des touches revêtues d'argent, de nacre, d'ivoire ou de bois gravé, quelquefois très désagréables au toucher. L'étendue du Cl., suivant le genre ou l'importance de l'instrument, a varié de une octave (régales) à quatre (orgues ou clavecins) dès le XVe s. et a suivi depuis ce temps une progression constante. Les clavecins « à ravalement » de Dumont, avaient 5 octaves. Le piano de Broadwood, de Londres, que jouait Beethoven en 1817, en avait six, de *ut* en *ut*. Le Cl. de 7 octaves est normal aujourd'hui. A l'orgue, on est passé peu à peu du primitif Cl. de régales à des systèmes de 2, 3, 4 et 5 Cl. manuels comptant chacun 7 octaves, ou 67 touches, plus un Cl. de pédales de 32 notes. Les Cl. manuels sont étagés à des distances et à des hauteurs calculées pour la commodité du jeu. Le *Cl. de pédales* fonctionnant par simple *tirasse* ou appel des notes du Cl. manuel était en usage dès le XVe s. Mais le Cl. de pédales indépendant, par lequel on actionne sans le secours des mains un nombre donné de notes et de jeux, était une



Claviers de l'orgue de Notre-Dame de Paris (1860).

nouveauté en France au temps de Titelouze (1623) et ne fut acclimaté en Angleterre qu'en 1790. Les *marches* y consistaient en courtes chevilles établies sur deux rangs et inclinées vers l'organiste; on les remplaça avec avantage par les leviers allongés des facteurs allemands, qui permettent la liaison des sons par l'emploi alterné, pour les touches voisines, de



Claviers d'un orgue électrique moderne.

la pointe du pied et du talon. Dans tous les Cl., s'est maintenu l'ordre de succession chromatique adopté depuis l'origine et qui intercale à leur rang les 5 touches, colorées et raccourcies, des notes altérées, parmi les 7 touches blanches et allongées de la gamme naturelle. Des modifications à cet ordre ont été plusieurs fois proposées par des théoriciens désireux d'introduire un partage des sons de la gamme autre que celui du *tempérament* (voy. ce mot), ou par des inventeurs se flattant de faciliter le jeu. Au premier ordre d'idées appartenaient l'*arcicembalo* de Vicentino (1555), le *clavicembalo* de l'organiste Luython, qui avait 77 touches, en trois claviers, pour quatre octaves, et devait permettre l'usage des trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique. Les tentatives analogues de

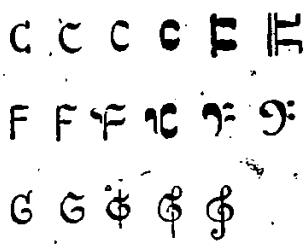
l'époque moderne sont pareillement restées à l'état de curiosités scientifiques. On y range les Cl. de Bosanquet (1848 et 1853), qui divisaient l'octave en 48 ou en 53 sons, celui de Perronet Thompson (1850), en 40 sons. Le Cl. de Winzenhörlein, dit Vincent, excita quelque sensation en Allemagne (1874); qualifié de chromatique, il disposait deux rangées égales de touches de manière à fournir chacune une gamme de six tons entiers :

touches noires :
ut♯ mi♭ fa sol la si

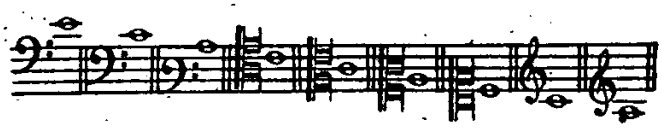
touches blanches :
ut ré mi fa♯ la♭ si♭ ut.

Le Cl. du facteur hongrois Paul von Jankó (1882) avait pour but, en réduisant la largeur occupée par les touches, de permettre l'exécution des accords plaqués de douzième, treizième, etc.; il présentait un aspect analogue à celui de la machine à écrire, avec six rangs de courtes touches. Le *double Cl. renversé* de Mangeot (1878), que jouait le pianiste Zarembski, superposait dans une seule caisse deux mécanismes complets de pianos établis en sens contraire, l'un selon l'ordre habituel, l'autre ayant les sons graves à droite, les sons aigus à gauche du virtuose. Le *Cl. transpositeur*, dont l'adaptation à l'harmonium est fréquente, consiste en un second Cl. mobile qu'un système de glissières permet de transporter à un ou plusieurs degrés au-dessus ou au-dessous du Cl. normal; ses touches transmettent à celui-ci la pression exercée par les doigts de l'exécutant, qui joue dans un autre ton sans opérer de transposition mentale ni écrite, comme s'il se servait d'un corps de rechange. Le *Cl. muet* que l'on fabrique pour soulager les parents et les voisins du bruit des études enfantines est, comme son nom l'indique, une boîte garnie de touches semblables à celles d'un piano, mais qui n'agissent point sur un mécanisme sonore; il n'est d'aucune utilité pédagogique, puisqu'il néglige l'éducation de l'oreille et celle de la sensibilité tactile. ‖ Le mot *Cl.* ou *Klavier* (pron. clafîre) désigne dans la langue allemande, depuis le XVIIe s., tous les instruments à cordes et à Cl., en sorte que la spécification du clavecin ou clavicymbel et du clavicorde reste souvent douteuse. Les méthodes d'Emm. Bach (1753) et de Marpurg (1755) laissent cette spécification dans l'ombre. Sur le frontispice gravé du *Clavierübung* de Kuhnau (1689) on voit une épinette, et sur celui de son *Zeitvertreib* destiné au même instrument, on aperçoit un grand clavecin. De nos jours, le mot *Klavier* désigne uniformément le piano.

Clef, n. f., du lat. *clavis*. **1.** Signe placé sur une ligne de la portée pour déterminer la situation des notes dans l'échelle générale des sons. L'usage des clefs remonte aux premiers temps de la *notation diastématique*, alors que les scribes commençaient de tracer, soit en creux dans le parchemin, soit en couleur, une ligne servant de point de repère pour la lecture et l'écriture des neumes (XIe s.). Les lettres C, F et G, par lesquelles on désignait alors les degrés de la gamme appelés depuis lors *ut*, *fa* et *sol*, furent successivement introduites pour servir de clefs, c'est-à-dire pour marquer la ligne destinée à porter invariablement l'une de ces trois notes. Non sans avoir subi peu à peu de complètes transformations d'apparence, les mêmes clefs subsistent dans la notation moderne avec la même acception :



L'antipathie qu'éprouvaient les anciens maîtres pour les lignes supplémentaires les a conduits à employer les clefs sur différentes lignes de la portée, en opérant, dans le cours d'une même partie instrumentale ou vocale, de fréquents changements de clefs. A l'époque de la floraison du style polyphonique vocal (XVIe s.), les trois clefs en 9 positions différentes correspondaient à autant d'espèces de voix et permettaient de renfermer l'*ambitus* de chacune d'elles dans une seule portée; elles étaient dénommées, d'après leur position, clefs de *fa* 5e, 4e et 3e lignes, clefs d'*ut* 4e, 3e, 2e et 1re lignes, clefs de *sol* 2e et 1re lignes et répondaient aux 9 voix de basse profonde, basse, baryton, ténor grave ou baryton élevé, haute-contre ou ténor élevé, contralto, mezzo-soprano, soprano et soprano aigu. On en résume l'effet par la figuration sur la portée d'un même son *ut*, tel qu'il est situé par l'emploi comparé des 9 clefs :



Au frontispice des pièces gravées pendant le XVIe s., on ne trouve que les indications générales de Superius ou dessus, Discantus ou Alto, Ténor, Bassus; ces mots ne désignent pas tant le genre de voix que leur rôle dans l'édifice harmonique, et c'est en réalité par le choix et la position des clefs que l'on est renseigné sur la voix à laquelle une partie est destinée. La multiplicité des clefs, qui n'embarrassait nullement les exécutants d'autrefois, rompus à cet exercice, est une des difficultés qui éloignent aujourd'hui beaucoup de musiciens de l'étude des œuvres anciennes en éditions originales. L'usage a constamment tendu à réduire le nombre des clefs. Leur suppression ou leur réduction à un signe unique et immuable ont été proposées à maintes reprises par des auteurs bien intentionnés, mais dont l'horizon se limitait à l'enseignement musical primaire; aussi leurs tentatives plus nocives qu'utiles n'ont-elles pas obtenu les résultats qu'ils en espéraient. La majorité des chanteurs et des instrumentistes actuels ne connaît plus que la clef de *sol* 2e ligne, pour les octaves aiguës, et la clef de *fa* 4e ligne, pour les octaves graves. On y joint pour l'alto et la région supérieure du violoncelle la clef d'*ut* 3e ligne, qui a été abandonnée pour la voix de ténor, bien qu'elle en exprime seule réellement l'étendue. Ces trois clefs se partagent symétriquement une portée générale de onze lignes, où l'*ut* aigu de la clef de *fa* et l'ut grave de la clef de *sol* se confondent sur une ligne supplémentaire devenue ligne centrale de la portée qui reçoit la clef d'*ut* :

Pour tenir lieu de cette clef dans la notation de la partie de ténor, on a imaginé récemment en Italie de nouvelles formes graphiques de la clef de *sol*, faisant souvenir que les notes inscrites sonnent une octave plus bas :

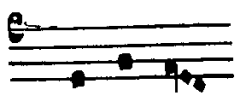
La notation spéciale au chant grégorien a conservé, pour éviter ou restreindre l'emploi des lignes supplémentaires, trois positions pour la clef d'*ut* et deux pour la clef de *fa*. La forme de la clef d'*ut* est restée visiblement celle de la lettre C; pour la clef de *fa*, on a conservé le même signe, en lui accolant une figure de note à queue :

‖ **2.** Dans la facture des instruments à vent, les clefs sont des pièces mobiles faisant l'office de soupapes et servant à ouvrir ou fermer, sous l'action des doigts, les ouvertures percées dans le tube de l'instrument. (Voy. *Notation, Solfège, Transposition, Voix.*)

Clerc, n. m. Membre du clergé. ‖ Plus spécialement, le premier des ordres ecclésiastiques, parmi lequel on recrutait autrefois les chanteurs d'église.

Clergeon, n. m. (diminutif de *clerc*). Ancien nom des enfants de chœur, dans la province ecclésiastique de Lyon.

Climacus, n. m. Figure de la notation neumatique, maintenue dans la notation moderne du chant grégorien pour exprimer une succession d'au moins trois sons descendants sur une même syllabe; elle est formée d'une virga suivie de points, lozangés ou non :



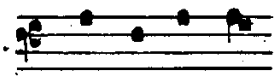
Clique, n. f. Dans le langage militaire, nom donné à la bande des tambours et des clairons d'un régiment, qui exécute les batteries et sonneries d'ordonnance et qui précède le corps de musique, en tête de la troupe en marche.

Cliquetis, n. m. Bruit engendré par l'entrechoquement d'armes ou d'objets métalliques.

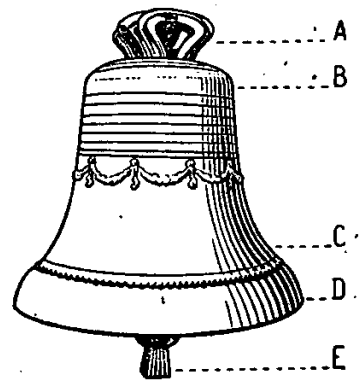
Cliquette, n. f. Planchette supportant une poignée mobile en métal, qui la frappe en se rabattant à droite et à gauche dès qu'on lui imprime une saccade. Le bruit de ces chocs répétés servait autrefois d'annonce aux marchands d'oublies. ‖ Bâtonnets réunis par une charnière de cuir ou de métal, produisant par les mêmes moyens un bruit analogue, qu'il était ordonné aux lépreux de faire entendre pour prévenir de leur approche. On a souvent confondu les noms des Cl. et des *claquettes* (voy. ce mot).

Clivis, n. f. Figure de la notation neumatique, conservée dans la notation grégorienne pour exprimer deux sons qui se succèdent en descendant,

sur la même syllabe. Elle se compose d'une virga et d'un point soudés ensemble :

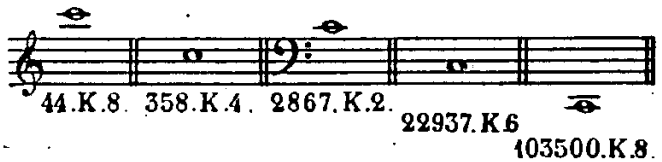


Cloche, n. f. Instrument de percussion en métal, en forme de coupe profonde renversée, mis en vibration, soit par le choc d'un battant suspendu à l'intérieur et qui heurte sa paroi lorsqu'on imprime à l'ensemble un mouvement de balancement, soit par celui d'un marteau placé à l'extérieur et qui frappe la Cl. restée immobile. Le principe de la Cl. est connu depuis la plus haute antiquité. Sous la forme réduite de clochette elle a de tout temps servi aux signaux. Le christianisme en a fait par excellence la voix qui appelle les hommes dans la maison de prière, et, pour lui ménager une place appropriée aux services que le culte exigeait d'elle, l'architecture a créé les clochers et les tours qui couronnent l'humble chapelle ou la splendide cathédrale; après que la Cl. eut débordé, au moyen âge, de la vie religieuse jusqu'à la vie civile et que, sans cesser d'être la voix des temples, elle fut devenue celle des cités, on érigea les beffrois où elle sonnait les heures, le couvre-feu, le tocsin, les réjouissances et les deuils publics. Au XVIe s., le traducteur du *Rationale* de G. Durand dénomme cinq espèces de Cl., qui ont chacune son rôle spécial. « La *cloche*, dit-il, sonne en l'église, l'*esquelle* au réfectoire, le *timbre* au cloître, la *nole* au chœur et la *nolete* en l'horloge. » Le nom de *nole*, qui venait de l'église de Nola, en Campanie, où l'évêque saint Paulin (Ve s.) avait le premier fait usage des Cl., disparut avant le mot *campane*, qui avait le même sens et la même origine et duquel se sont formés *campanaire*, *campanologie*, etc. Le haut moyen âge connaissait deux modes de fabrication des Cl., les unes étant forgées, les autres, coulées. Une petite Cl. conservée dans le trésor de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon et qui passe pour la plus ancienne de France est faite d'une lame de cuivre battue au marteau, en forme d'une pyramide tronquée à angles arrondis, avec les bords relevés et une anse ajoutée, en bronze. Elle pèse 4 kg. 250 et n'a qu'une très faible sonorité. Après de longs tâtonnements on adopta pour le métal de Cl. un alliage d'environ 76 p. 100 de cuivre et 24 p. 100 d'étain. Les Cl. de fonte n'ont obtenu quelque succès que par l'infériorité de leur prix. Les Cl. d'acier, nombreuses en Angleterre, exigent des soins particuliers au moment de la trempe. La forme générale des Cl. a peu changé, mais les rapports de la hauteur et du diamètre, ainsi que l'épaisseur des parois sont variables. On appelle *frappe* la partie la plus épaisse formant un renflement près du bord de la Cl. et contre laquelle heurte le battant, *cerveau* sa partie supérieure fermée que recouvre la *calotte* et à laquelle sont fixés, en dedans, l'*anneau* qui porte le *battant* mobile, en dehors, les *anses*, disposées en couronne, par où passe la partie de la charpente appelée *mouton*. La mise en branle de la Cl. a lieu par le balancement imprimé au mouton, soit à bras d'homme et au moyen de câbles, soit par l'intermédiaire d'un système de treuils et de rouages auquel on applique parfois aujourd'hui l'énergie électrique. Depuis un temps très reculé il est d'usage d'orner les Cl. de devises et de reliefs, emblèmes, blasons, figures de saints, etc., qui leur communiquent souvent une haute valeur historique. Un grand nombre de belles Cl. ont péri dans les guerres politiques et religieuses. La grosse Cl. de la cathédrale de Mende, appelée *la Nonpareille*, fondue vers 1515, pesant 2 500 kg., fut détruite par les huguenots en 1579; la Cl. *Georges d'Amboise*, de la cathédrale de Rouen, fondue en 1501, pesant environ 17 000 kg., fut brisée et monnayée pendant la Révolution. La plus grande Cl. du monde, le *Tsar Kolokol* du Kremlin de Moscou, fondue en 1734, brisée dans un incendie qui détruisit sa charpente en 1737, pesait, selon l'estimation la plus vraisemblable, 221 650 kg. et mesurait 7 m. de diamètre. Le second rang, par ordre de dimensions, appartient à une autre Cl. de Moscou, appelée *Trotzkoï*, du poids de 164 000 kg. Bien au-dessous de ces poids monstrueux, on cite, parmi les plus grosses Cl., celle de la basilique du Sacré-Cœur, à Paris, dite *la Savoyarde*, fondue à Annecy

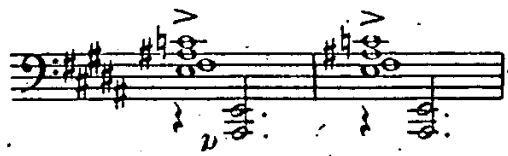


Cloche (A, anses et mouton; B, cerveau; C, panse; D, frappe; E, battant).

en 1891, pesant 18 711 kg., et mesurant 3 m. 03 de diamètre; la grosse Cl. de la cathédrale Saint-Paul, à Londres, 17 500 kg.; le bourdon de Notre-Dame de Paris, 13 225 kg.; la *Mute*, de la cathédrale de Metz, fondue en 1605, pesant 10 920 kg.; la Cl. *Charlotte*, de la cathédrale de Reims, datée de 1570, pesant 10 450 kg. La plus ancienne Cl. d'un poids supérieur à 5 000 kg. qui sonne encore aujourd'hui paraît être celle de Ratisbonne (Bavière), fondue en 1325. L'une des difficultés de la fabrication des grosses Cl. est d'arriver à une parfaite égalité d'épaisseur, sans laquelle se produisent des *battements* souvent perceptibles à une oreille attentive. Le phénomène de la résonance peut également être étudié dans les vibrations des grosses Cl., et G. Sizes a établi sur des observations ainsi recueillies une partie de sa théorie des sons inférieurs. Les musiciens ont souvent introduit ou imité le son des Cl. dans l'orchestre, mais Gevaert a signalé l'erreur où ils tombent communément en le notant deux octaves trop bas. Meyerbeer, au 4e acte des *Huguenots*, a noté le tocsin de la Saint-Barthélemy sur les notes *fa-ut*, en clef de *fa* (*fa* sur la 4e ligne et *ut* au-dessus de la portée), qui nécessiteraient des cloches pesant 9 628 kg. et 2 862 kg. 5. Le nombre des vibrations d'une Cl. est en raison inverse de la racine cubique de son poids. Si l'on veut connaître le poids d'une Cl. sonnant à l'octave inférieure d'une première Cl. donnée, on multiplie par 8 le poids de celle-ci, et l'on obtient, selon les calculs de Mahillon, la série suivante, de *ut* en *ut* :



On s'est donc occupé de construire des appareils propres à imiter le son des Cl. en des proportions d'intensité appropriées à l'orchestre. On a établi des barres, des spirales, des tubes de métal, accordés au ton voulu et frappés à coups de maillet. (Voy. *Carillon*.) En d'autres cas, les compositeurs ont tenté de produire, par des associations de timbres choisis dans l'orchestre, l'illusion d'un son de Cl. Rimsky-Korsakow, dans l'ouverture de la *Grande Pâque russe* fait résonner en pianissimo le triangle, les cymbales touchées par une baguette, et le tam-tam, au milieu d'accords très simples et très doux que forment, avec les harpes, les instruments à cordes en pizzicati et les instruments à vent en longues tenues. Dukas représente par un accord dissonant, que prolonge au grave la sonorité creuse d'une quinte nue, le bourdonnement confus et chargé de résonances d'une grosse Cl. sonnant dans le lointain :



Clocheteur, anc. n. m. Veilleur de nuit qui parcourait les rues, une clochette à la main, en annonçant les heures et en invitant les gens sans sommeil à prier pour les trépassés. || Appariteur qui précédait les convois funèbres en agitant une clochette.

Clochette, n. f. Diminutif de cloche. Petite cloche portative, servant aux signaux dans l'usage domestique. C'est par le branle de plusieurs rangées de Cl. que le chapeau chinois produisait le bruit estimé autrefois. Les orgues de Fribourg et quelques anciennes orgues de divers pays étaient décorées d'une roue déchiquetée en forme de soleil à rayons nombreux, auxquels étaient accrochées force Cl ; par un mécanisme spécial, l'organiste la mettait en rotation et en ajoutait le vacarme à ses accords. On fabrique actuellement, pour le service de la messe catholique, des Cl. triples ou quadruples, dites *à la romaine*, qui sont accordées de façon à produire des intervalles déterminés. (Voy. *Carillon*, *Grelot*).

Cloque, n. f. Anc. nom fr. de la cloche, principalement en Flandre et en Bourgogne.

Cloqueman, n. m., littér. « l'homme de la cloche ». Anc. nom du sonneur ou du carillonneur, dans le Nord de la France et en Belgique.

Coassement, n. m. Cri de la grenouille. Il a été imité par Rameau, dans *Platée* (1749).

Coda, n. f. ital., = queue. Partie terminale d'un morceau. Brossard (1703) n'applique encore ce nom qu'aux deux ou trois mesures ajoutées à la fin des canons perpétuels, ou circulaires, afin d'en arrêter le cours. Dans la fugue, on appelle C. les notes

ajoutées à la fin du sujet pour amener l'entrée du contre-sujet. A l'époque classique, une C. développée, fondée sur une reprise partielle du thème principal ou sur des dessins indépendants, termine presque obligatoirement toute composition sérieuse. Les sonates de Beethoven en offrent des exemples de tous les genres.

Codette, n. f. Diminutif peu usité de *coda*.

Coin, n. m. T. de lutherie. Terminaison des échancrures, dans le tracé du violon.

Colachon, n. m., trad. de l'ital. *colascione*. Petit instrument à cordes pincées, à manche, d'origine orientale, qui fut joué aux XVIIe et XVIIIe s. par quelques virtuoses, sans pouvoir rivaliser avec le luth, dont il imitait le corps bombé. Il n'était monté que de 2 ou 3 cordes, passant sur un long manche garni de sillets. On les pinçait avec les doigts ou avec un plectre.

Col basso, loc. ital., = avec la basse.

Colla parte, loc. ital. inscrite souvent, dans les anciennes partitions d'opéras, sur une partie instrumentale laissée en blanc, pour prévenir l'exécutant qu'il doit doubler la partie vocale.

Coll'arco, loc. ital. prescrivant de jouer avec l'archet, après un passage en pizzicato.

Col legno, loc. ital., = avec le bois, indiquant à l'instrumentiste qu'il doit exécuter quelques notes en frappant légèrement les cordes avec la baguette de l'archet, au lieu de les frotter avec les crins.

Colonne, n. f. Partie de la harpe, en forme de montant rigide et creux, placé au-devant de l'instrument et réunissant le bas du corps sonore avec la console où sont passées les chevilles. Dans la harpe à pédales, la cavité de la C. sert à abriter les tiges qui font communiquer les pédales avec le mécanisme de tension des cordes.

Colophane, n. f. Matière résineuse, sèche et transparente, tirée du résidu de la térébenthine, que l'on fond et que l'on fait durcir en tablettes, dont on frotte les crins de l'archet pour les rendre glissants.

Color, n. m. lat., = couleur. Les anciens contrepointistes employaient ce mot au sens propre, pour désigner la note noire, ou colorée, par opposition à la note blanche, ou évidée, la première étant de valeur binaire, et la seconde, de valeur ternaire, et dans le sens figuré, pour désigner l'ensemble des procédés encore rudimentaires de la répétition, de l'imitation, de la « florification » ou variation, qui venaient orner ou « colorer » la composition. (Voy. *Notation proportionnelle*.)

Coloratura, anc. n. f. lat. et ital. conservé dans la langue all. pour désigner en général tous les ornements du chant.

Coloris, n. m. Partie de la peinture qui donne aux objets la couleur appropriée. Ce terme est appliqué, en musique, à l'art de l'instrumentation.

Combinaison, n. f. * Disposition spéciale du mécanisme des orgues modernes, permettant de préparer d'avance une combinaison de jeux déterminés, et que l'on fait parler au moment voulu par le moyen d'une tirasse spéciale (voy. ce mot, et *Orgue*).

Comédie, n. f. Pièce de théâtre de genre enjoué ou comique, ayant pour objet l'étude ou la satire des mœurs ou des caractères. Le titre en fut adopté pour des opéras dont les livrets répondaient à cette définition. C'est sous la désignation de « Comédie à ariettes » que furent joués à l'origine les charmants ouvrages de Grétry, Monsigny, Dalayrac, mêlés de chant et de dialogue parlé. On appela « Comédie lyrique » quelques ouvrages de genre léger ou semi-bouffon, *Les Amours de Ragonde*, de Mouret (1742), *L'Embarras des richesses* (1782), *Panurge* (1785), de Grétry, qui furent joués sur la scène de l'Académie de musique, et « Comédie-ballet », quelques spectacles, donnés sur le même théâtre et que ce titre définit de lui-même, tels que *Le Carnaval et la Folie*, de Destouches (1704). Les musiciens modernes qui repoussent le titre vieilli d' « opéra-comique » ont volontiers recours au mot C. Pour ne citer qu'un seul maître, Massenet a intitulé *Thaïs* « C. lyrique » (1894), *Chérubin* « C. chantée » (1905) et *Don Quichotte* « C. héroïque » (1910).

Comma, n. m. Très petit intervalle, qui ne se note pas dans la pratique musicale, mais qui se fait sentir à une oreille délicate dans le jeu des instruments à intonation variable et spécialement dans le jeu du violon. Il s'exprime par le rapport 80/81. Pour un violoniste qui veut différencier, sur la corde *la*, en première position, le *si*, quinte juste de *mi*, du *si*, sixte majeure de *ré*, éloignés l'un de l'autre de 1 C. dans la gamme de Zarlino, la position de l'index sur

la corde variera de 1/3 de centimètre ou 0 m. 0356. La division du ton en 9 C. est enseignée par certains acousticiens et critiquée par d'autres, qui s'appuient sur la division normale du C. en 5 savarts et trouvent 10 C. au lieu de 9 dans le ton pythagoricien de 51 savarts. (Voy. *Gamme.*)

Commodo, adv. ital., = commodément, indiquant l'allure aisée d'un morceau.

Compensateur, n. m. Partie du mécanisme de la soufflerie, dans l'orgue, qui régularise la pression du vent à son arrivée dans le sommier.

Complainte, n. f. Chanson à nombreux couplets sur un sujet tragique ou sur une légende pieuse. La plus ancienne C. notée qui ait été conservée a trait à la mort de Charlemagne. Le texte d'un grand nombre de C. populaires anciennes commence, ainsi que celui des *Passions,* par une annonce ou une invitation à écouter. Une des plus fameuses est celle de *Jean Renaud,* dont on connaît de nombreuses variantes et dans laquelle on distingue des vestiges de mélodies religieuses du moyen âge. La *C. du Juif-errant* ne paraît pas remonter plus haut que le XVIIe s. La *C. de Fualdès,* qui passe pour un type du genre, se chante sur un timbre du XVIIIe s., appelé *Air du maréchal de Saxe.*

Complies, n. f. plur., du lat. *completorium.* Dernière partie de l'office, dans la liturgie catholique, chantée après vêpres et formant la prière du soir. Les parties chantées, tant en musique qu'en chant grégorien, comprennent les psaumes IV, XC et CXXXIII, l'antienne *Miserere,* l'hymne *Te lucis ante terminum,* le répons *In manus,* le *Cantique de Siméon* et une *Antienne à la Vierge.*

Composer, v. tr. Produire une œuvre musicale.

Compositeur, n. m. Auteur d'une œuvre de musique.

Composition, n. f. Art d'inventer et d'écrire les œuvres musicales. Cet art suppose chez celui qui l'exerce dans sa plénitude la possession complète de la technique musicale et le degré d'imagination nécessaire pour en employer le langage à l'expression de pensées et de sentiments personnels. L'opinion commune sur l'inspiration est fausse, en ce qu'elle accorde à l'intuition un rôle exagéré dans l'acte de la création artistique; le travail et la réflexion y prennent une part que l'on peut dire presque toujours prépondérante, et à plus forte raison dans les œuvres développées. Les biographes de Beethoven nous apprennent qu'il fut un improvisateur merveilleux : ses carnets d'esquisses nous montrent par quelles profondes méditations et quels patients tâtonnements dans le choix et la rédaction des idées musicales il préparait la mise au jour d'une œuvre nouvelle. L'enseignement de la C., tel qu'il est donné dans les écoles et les conservatoires modernes, est préparé par une longue filière de classes de solfège, d'harmonie, de contrepoint et de fugue, qu'accompagne la pratique du chant et d'un ou plusieurs instruments et qui tendent à procurer au candidat compositeur la maîtrise des formes; pour être fécond, un tel enseignement exige encore de l'élève l'étude comparée des œuvres anciennes et modernes, qui développera en lui le sens critique et l'accoutumera à l'exercer sur lui-même, et l'acquisition d'une « culture générale » assez vaste pour élever son intelligence au-dessus des spécialités trop bornées et des habiletés de métier.

Compter, v. intr. Énumérer mentalement ou à haute voix les temps de la mesure pendant l'exécution.

Con, prép. ital., = avec. Les locutions *con anima* = avec âme, *con brio* = avec hardiesse, *con fuoco* = avec feu, *con moto* = avec animation, *con spirito* = avec vivacité, etc., s'ajoutent souvent à l'indication du mouvement.

Concert, n. m. **1.** Exécution musicale publique ou privée donnée en dehors de l'église ou du théâtre par un seul ou plusieurs musiciens. Dans le premier cas, on tend à adopter le mot angl. *recital,* en réservant le mot *concert* à l'acception de pluralité que comporte son étym.; du lat. *concentus, concinere.* La *Chronique du Religieux de Saint-Denis,* décrivant l'entrée de Charles VI à Paris après son sacre (1380), dit : « Et ubique musicorum concentus instrumentorum auditus ». C'est, en effet, dans la participation des bandes de ménestrels aux fêtes de cour, aux cortèges, aux processions, aux divertissements populaires, qu'il faut chercher l'origine des C., dans toutes les contrées de l'Europe. A Paris, les premiers C. régulièrement organisés furent ceux de l'Académie fondée en 1570 par Baïf. (Voy. *Académie.*) Ils eurent une courte existence et furent remplacés, pendant le XVIIe s., par des entreprises individuelles, également éphémères. Les « maîtres pour jouer des

instruments » donnaient des C. chez eux « pour s'attirer pratique », et les riches amateurs tenaient pour élégant de réunir chaque semaine, en leurs salons, des « assemblées de C. ». Le 18 mars 1725 fut inauguré dans la salle des Suisses, au palais des Tuileries, le fameux *C. spirituel* fondé par Anne Danican Philidor et dont les séances, données aux jours où l'observation des fêtes religieuses suspendait les représentations de l'Opéra, ne prirent fin qu'à l'entrée de la Révolution. Son répertoire, pendant cet espace d'environ soixante ans, s'alimenta d'œuvres vocales et instrumentales composées par des maîtres français, et d'importations étrangères, que leurs auteurs venaient souvent apporter ou exécuter en personne. En 1762, les musiciens ordinaires du C. étaient au nombre de 93, dont 53 chanteurs et 40 instrumentistes, non compris le premier et le second chefs d'orchestre, Dauvergne et Aubert. Les séances servaient de modèle à celles des académies de province, et leur succès fit naître à Paris, vers 1775, une entreprise rivale, le *C. des amateurs*, appelé *C. de la loge olympique*, du nom du local où il se transporta en 1780. Pendant la Révolution, le public parisien fréquenta le *C. de la rue de Cléry* et les « exercices » publics des élèves du Conservatoire, où furent pour la première fois entendus en France quelques fragments des *Symphonies* de Beethoven. Vers 1825-1830, les séances de l'école de Choron procurèrent la connaissance de plusieurs œuvres de Hændel et de maîtres anciens. Le 9 mars 1828 eut lieu, sous la direction de Habeneck, la première séance de la *Société des Concerts* du Conservatoire. On y exécuta la *Symphonie héroïque* de Beethoven. La perfection des exécutions a placé au premier rang des orchestres du monde cette société, qu'ont dirigée successivement, depuis 1828, Habeneck; 1849, Girard; 1860, Tilmant; 1864, Hainl; 1872, Deldevez; 1885, Garcin; 1892, Taffanel; 1901, Marty; 1908, Messager. Plusieurs tentatives furent faites, vers le milieu du XIXe s., pour établir d'autres C., auprès du Conservatoire et dans des conditions plus accessibles. La *Société des jeunes artistes*, la *Société Sainte-Cécile* précédèrent, sans réussir, les *C. populaires* fondés et dirigés par J. Pasdeloup, dont la première séance eut lieu le 27 octobre 1861 et qui rendirent pendant un quart de siècle les meilleurs services. L'*Association artistique*, plus connue sous les noms de C. du Châtelet, ou C. Colonne, fut fondée en 1874 par Ed. Colonne, la *Société des nouveaux Concerts*, par Lamoureux, en 1880. Depuis sa construction en 1878, la salle des fêtes du palais du Trocadéro a abrité de nombreux festivals et des C. d'orgue, entre lesquels ceux d'Alex. Guilmant méritent un souvenir particulier. Auprès d'eux, les C. de la *Schola Cantorum*, succédant aux séances des « Chanteurs de Saint-Gervais », ont développé le goût des auditions historiques et préparé un public à la *Société Bach*, à la *Société Hændel*, à la « Société des instruments anciens ». On ne doit pas oublier l'activité des groupements consacrés à la musique de chambre et notamment le travail de la *Société des derniers quatuors de Beethoven*, pour la diffusion de ces suprêmes chefs-d'œuvre. Le rôle des C. dans la vie musicale ne s'est pas développé d'une façon moins continue ni moins large chez les autres nations de l'Ancien et du Nouveau Monde. Les C. se sont donnés d'abord en Italie dans les églises et dans les « hôpitaux » ou orphelinats, qui furent le berceau des Conservatoires; en chaque grande ville de la péninsule existent aujourd'hui de brillantes institutions symphoniques ou chorales. En Belgique, les C. du Conservatoire de Bruxelles ont tenu, sous la direction de Gevaert, une place importante dans la culture de l'art. La Grande-Bretagne a compté de bonne heure un nombre élevé de sociétés et d'entreprises de C., entre lesquelles on nommera, à Londres, l'*Academy of ancient music* (Académie de musique ancienne) (1710-1792), le *Professionnal C.* (1785), la *Philharmonic Society* (1813), les C. du Cristal Palace, les *Monday and Saturday popular C.* (C. populaires du lundi et du samedi), la *Sacred harmonic Society*, le *Bach choir*, etc., et, dans les grandes villes du Royaume-Uni, le *Manchester orchestra*, les unions chorales de Glasgow, Édimbourg, etc. (Voy. *Festival.*) La plus célèbre des institutions de C. de l'Autriche, celle de la *Société des Amis de la musique*, à Vienne, date de 1772. Les C. du *Gewandhaus* (halle aux draps) de Leipzig furent fondés en 1781, comme suite à des séances inaugurées en 1743; dirigés successivement par Holler, Mendelssohn, Reinecke, ils furent la citadelle du classicisme en Allemagne, pour la musique instrumentale. La *Singakademie* (Académie de chant) de Berlin représentait les mêmes traditions pour la musique vocale. C'est

dans les festivals annuels de l'*Association des musiciens allemands*, tenus alternativement, depuis 1859, dans diverses villes de l'Allemagne du Nord, que se produisent, pendant plusieurs journées consécutives, et par doses massives, les œuvres nouvelles. Chicago, où se donnent les séances de l'orchestre fondé en 1869 par Théodore Thomas, Boston, New York, Philadelphie, Cincinnati rivalisent avec les cités de la vieille Europe pour l'activité de leurs C. Partout, aux grandes séances symphoniques, s'ajoutent les auditions de musique de chambre, de musique purement vocale, et celles que donnent individuellement les virtuoses. Tel est le développement pris en tous pays par les C. de toutes sortes, que la critique s'en est alarmée, au double point de vue de leur fréquente inutilité artistique et des conséquences qu'entraîne une concurrence stérile dans l'exercice de la profession musicale. L'industrialisme s'y affirme par l'organisation d'agences qui entreprennent à leur propre compte ou à celui des artistes des auditions collectives ou individuelles et des « tournées de concert » dans le monde entier. ‖ **2.** Le nom de C. a servi quelquefois de titre à des œuvres musicales, par ex., aux *Concerts sacrés* (*Geistliche Concerte*), à plusieurs voix avec basse continue, de Henri Schütz (1636 et 1639), à la *Sérénade* ou « Concert divisé en 3 suites », de Montéclair (1697), au *Concert* pour piano, violon et quatuor à cordes, d'Ernest Chausson (1891). (Voy. *Festival, Programme, Récital.*)

Concertant, adj. et n. 2 g. Qualificatif d'une partie instrumentale ou vocale dans une composition polyphonique. Le titre de *symphonie concertante* a désigné un genre d'ouvrage en vogue vers la fin du XVIIIe s. et qui fusionnait en quelque sorte la forme du concerto avec celle de la symphonie, en détachant de l'orchestre quelques instruments principaux. ‖ Personne prenant part à l'exécution d'une œuvre à plusieurs parties.

Concerté, adj. caractérisant un style dans lequel les parties contrepointiques s'entremêlent et se répondent avec art.

Concertiste, n. 2 g., peu répandu. Musicien prenant part à l'exécution d'un concert.

Concerto, n. m. ital. admis en fr. avec le pluriel en *s*. A l'origine, titre de morceau vocal ou instrumental à plusieurs parties, destiné à l'exécution en concert (voy. ce mot). Plus spécialement, depuis la fin du XVIIe s., composition destinée à un ou quelquefois plusieurs instruments principaux accompagnés par un groupe ou par un orchestre. Le principe de l'alternance du *solo* et des *tutti* se découvre dans un assez grand nombre de sonates et de symphonies italiennes antérieures à la fixation de la forme *concerto*. Si l'on regarde le violoniste Torelli comme l'inventeur de celle-ci, c'est qu'il en a l'un des premiers, à partir de 1686, pratiqué la division typique en trois mouvements, dans plusieurs œuvres de *concerti* et *concertini*, dont le plan et le titre furent bientôt adoptés par d'autres compositeurs de la même nation. Chez Taglietti (1699), la symétrie des ensembles et des solos est déjà établie dans chaque morceau. Ainsi que pour la sonate, on établit une distinction entre le *C. d'église* (*da chiesa*) et *de chambre* (*da camera*), réservant à celui-ci les pièces d'allure vive et légère; puis on imagina le *C. grosso*, où s'opposent deux groupes, l'un appelé *concertino*, dont les parties ne se redoublent pas, l'autre nommé *concerto*, où chacune des parties s'exécute en *ripieno*, c'est-à-dire à la manière ordinaire de l'orchestre, par le nombre disponible d'instruments semblables, à l'unisson. En 1712 parurent les célèbre *Concerti grossi* de Corelli, que suivirent ceux de Geminiani, de Locatelli, de Vivaldi. Avec ceux-ci, le genre prit pied en Allemagne. Bach, qui en adapta librement plusieurs au clavecin et à l'orgue, écrivit ses six *Concertos brandebourgeois*, dont le cinquième inaugura le style du C. de clavecin, avec ses trois divisions et ses brillantes pages en solo. Hændel composa ses *Concertos d'orgue* pour servir d'intermèdes aux exécutions de ses oratorios, et les y joua lui-même en y introduisant de longues *cadences* préparées ou improvisées, modèles pour une conception nouvelle du C., celle du virtuose. Dès lors, entre deux orientations, symphonie mêlée de solos, ou morceau de parade mêlé de ritournelles symphoniques, le choix fut fait, au bénéfice de l'exécutant; la deuxième formule l'emporta, et l'on vit tous les instruments, à cordes, à vent ou à clavier, prétendre au rôle principal dans les formes consacrées. Ces formes, d'ailleurs, devinrent bientôt purement mécaniques. Quantz put composer pour la flûte 300 C., que Frédéric II jouait, dans les soirées de Potsdam, trois par trois, en suivant l'ordre des numéros; Mozart

en écrivit 28 pour le piano, 17 pour la flûte, le cor, le violon, etc.; Viotti, pour le violon, une trentaine. Vers 1780 l'on entendait trois C. par séance au Concert Spirituel de Paris. La lassitude survint, et il fallut essayer de jeter dans un moule fatigué quelque charme nouveau; on produisit des C. militaires, pastoraux, cynégétiques, pathétiques, fantastiques; Field intitula un C. *L'Incendie par l'orage*, en appelant à la rescousse un second piano, « parce qu'un seul serait trop faible » pour imiter le tonnerre. Beethoven, enfin, innova dans la disposition des trois mouvements; il donna l'exemple de leur rattachement, de la suppression au moins partielle du long *tutti* préliminaire et de la *cadence* du premier allegro. Schumann, dans son unique *Concerto* pour piano (op. 54), écrivit lui-même la *cadence* et remplaça la coda par un épisode ralenti. Liszt traita le C. dans le style d'une grande fantaisie. Vers 1850, Henri Litolff, en fondant plus intimement les sonorités du piano dans celles de l'orchestre, tenta de créer le *concerto-symphonie*. Parmi les œuvres modernes qui, tout en maintenant, dans ses lignes générales, la forme traditionnelle du C., en élèvent le style au-dessus des considérations de pure virtuosité, on doit citer les *Concertos* d'Ed. Lalo pour violon (1874), pour violoncelle (1877), pour piano (1889), ceux de Saint-Saëns pour piano (dont le cinquième a paru en 1896), de Max Bruch, pour violon, de Brahms et de Grieg, pour piano. Les maîtres contemporains délaissent le C., dont le public s'est détourné par suite de l'abus qui en a été fait. La « *Symphonie avec piano* sur un air montagnard français », de V. d'Indy, n'appartient pas à ce genre, mais à celui de la symphonie, où elle occupe une place brillante.

Concertstück, n. m. all., = « morceau de concert », employé rarement en français, entre autres par L. Diémer (1875), pour désigner un concerto de brèves dimensions.

Concomitant, adj. 2 g. Qui se produit en même temps. T. employé en acoustique pour désigner les sons harmoniques.

Concordance. Voy. *Consonance*.

Concordant, n. m. Ancien nom de de la voix de baryton.

Conducteur, n. m. Partition abrégée servant au chef d'orchestre pour diriger l'exécution, lorsqu'il ne dispose pas d'une partition complète, ou « grande partition ». || Dans le langue anglaise, le chef d'orchestra est appelé *conductor*.

Conduire, v. tr. Diriger l'orchestre. Diriger l'exécution d'une œuvre musicale. || Développer une fugue, une composition en style concerté.

Conduit, n. m. Forme primitive de composition mesurée et souvent harmonique, décrite en termes parfois obscurs ou contradictoires par les théoriciens des XIIIe et XIVe s. Ils s'accordent à dire qu'on y admettait les consonances imparfaites, que toutes les parties se conformaient au même mètre et qu'on ne s'y servait pas d'un *cantus firmus*.

Conique, adj. 2 g., qualificatif de l'état d'un tube dont le diamètre se rétrécit graduellement de la base au sommet. On sépare, dans le classement des instruments à vent, ceux dont le tuyau est conique (cor, clairon, bugle, bombardon, etc.), de ceux dont le tube est cylindrique.

Conjoint, adj. 2 g. Se dit de deux degrés de la gamme qui se suivent immédiatement.

Conque, n. f. Coquille univalve, en spirale, appartenant au genre triton de la famille des buccinoïdes, que l'on transforme, par le même procédé que les cornes d'animaux, en un instrument à vent unisonique. La mythologie le mettait aux mains des dieux marins. En quelques rivages, il sert aux pâtres ou aux pêcheurs, pour les signaux. Pendant la guerre dans le Roussillon (1689) un corps de miquelets fut pourvu de C., au lieu de tambours et de fifres. Le bruit en fut jugé fort martial.

Conséquent, n. m. Dans le canon et la fugue, reproduction par la seconde voix du dessin proposé par la première voix, et qui est appelé *antécédent*.

Conservatoire, n. m. Nom d'origine ital., sous lequel on range d'une façon générale tout établissement d'enseignement musical, dans lequel un cours complet d'études est donné, soit gratuitement, soit moyennant rétribution, à des élèves répondant à des conditions fixées d'âge et d'aptitudes. Les plus anciens C. furent ouverts en Italie à titre charitable. A l'exemple du C. de Santa Maria di Loreto, fondé à Naples en 1537 par le prêtre Giovanni di Tapia, trois autres écoles semblables, dites *della Pietà dei Turchini*, *dei Poveri di Gesù Cristo* et *de San Onofrio*, furent annexées à des hôpitaux ou à des

orphelinats de la même ville et réunies en 1808 en un seul *Collège royal de musique*, appelé du nom de son local, *C. di San Pietro a Majella*. Quatre établissements semblables où des jeunes filles pauvres étaient recueillies et instruites dans la musique, furent célèbres à Venise pendant le XVIIIe s. Cette acception philanthropique du nom de C. a disparu à l'époque moderne, et les écoles ainsi dénommées ont pour but unique de développer des talents musicaux. Les principaux C. d'Italie sont aujourd'hui ceux de Bologne (Liceo musicale, fondé en 1804), Milan (1807), Florence (1860), Naples, Venise (1877), Pesaro (Liceo Rossini, 1883). En France, sous l'ancien régime, l'enseignement musical était donné dans les maîtrises et les écoles privées. L'École royale de chant, ouverte en 1784, avait pour unique destination de préparer des sujets pour l'Opéra. Elle fut supprimée par une loi du 16 thermidor an III (3 août 1795) et remplacée par un Institut national, d'abord destiné au recrutement des musiciens militaires, et bientôt transformé en *Conservatoire de musique*. Bernard Sarrette, qui l'avait organisé, en fut nommé directeur en 1797. Le règlement de l'an VIII (1800) réduisit de 125 à 70 le nombre des professeurs et fixa celui des élèves à 400. Une bibliothèque spéciale y fut ajoutée. On institua des concerts, servant d'exercices aux élèves, et des concours de fin d'année. Les classes de déclamation y furent inaugurées en 1806. Non sans de multiples refontes et modifications de ses règlements, le C. de Paris s'est maintenu dans un état presque continuellement florissant jusqu'à nos jours. Installé aujourd'hui dans les bâtiments de l'ancien collège des Jésuites, il jouit d'une subvention de l'État de 270 000 fr. L'enseignement y est distribué par 83 professeurs et répétiteurs, en 33 classes que fréquentent 800 élèves; l'âge d'admission varie, selon les classes, entre 9 et 26 ans; des récompenses sous forme de prix et accessits sont décernées chaque année après concours; une bibliothèque et un musée, sans cesse enrichis depuis leur fondation, renferment d'inépuisables sujets d'étude. Les directeurs du C. ont été, après Sarrette, Cherubini (1822), Auber (1842), Ambroise Thomas (1871), Théodore Dubois (1896), G. Fauré (1905). Douze écoles de musique, établies à Boulogne-sur-Mer, Dijon, Lille, Lyon, Montpellier, Nancy, Nantes, Nîmes, Perpignan, Rennes, Roubaix et Toulouse, portent le titre de succursales du C. de Paris. Le caractère d'institution d'État appartient en Belgique aux C. de Bruxelles (1832), Liége (1832) et Gand (1879). En Angleterre, Londres à elle seule possède cinq grandes écoles de musique. En Allemagne, Berlin en compte trois. Les C. de Leipzig (1843), de Vienne (1817), de Prague (1811) passent pour les plus importants de l'Europe centrale. Des établissements similaires ont été fondés à Varsovie (1824), Madrid (1858), Moscou (1864), Petrograd (1865), et dans un grand nombre de cités de l'Ancien et du Nouveau Monde.

Console, n. f. Partie supérieure de la harpe, recourbée en forme de S ouvert et servant de cheviller. Sa partie antérieure, qui repose sur la colonne, est souvent sculptée en forme de volute ou de chapiteau. || * Disposition des claviers des orgues modernes, placés en avant du corps de l'instrument.

Consonance, n. f. Intervalle offrant à l'oreille une sensation de repos, laquelle, selon la définition de Gevaert, « se produit lorsque deux sons, résonnant en même temps, se mélangent plus ou moins complètement ». Mais la sensibilité de l'oreille, ainsi que les limites théoriques fixées pour la démarcation de la C. et de la dissonance et leur classification ont varié au long des siècles. Jusqu'aux XIIe et XIIIe s., les théoriciens ne tinrent pour C. que l'octave et la quinte, ce qui revient à dire la quinte seulement, puisque l'octave, alors appelée double, n'est que le redoublement du son prime. Au XIIIe s., l'on commença de recevoir les tierces majeure et mineure et les sixtes majeure et mineure sous le titre de C. imparfaites; mais on restait incertain sur la quarte, que le 8e anonyme de Coussemaker appelle C. moyenne et dont d'autres auteurs ne parlent pas. Le petit traité français de Déchant du XIIIe s. donne aux C. le nom d'*accords* et déclare qu'une pièce doit commencer et finir par « accort parfait, c'est à sçavoir par unisson, quinte ou double »; les deux tierces et les deux sixtes sont pour lui quatre accords imparfaits. C'est sous le même nom que Michel de Menehou (1558) désigne les C. « Il n'y a, dit-il, que 4 accords, dont l'unisson est le premier,... le second est une tierce,... le troisième est une quinte,... le quatrième est une sixte.... Voilà les 4 accords, dont il y en a deux parfaits, qui sont l'unisson et la quinte,

et deux imparfaits, qui sont la tierce et la sixte. » Cette division est restée le fondement de la doctrine jusqu'à notre temps, où, l'embarras subsistant pour la quarte, on a inventé pour elle le nom de *C. mixte*. Gevaert appelle *C. élémentaires* l'octave, la quinte, la quarte et les deux tierces, dont les deux sixtes ne sont que l'interversion. Une autre classification prend pour base la fixité de l'intervalle et appelle l'octave, la quinte et la quarte *C. invariables*, les deux tierces et les deux sixtes *C. variables*. Tous les autres intervalles sont des dissonances. A ces principes, en somme acquis, les acousticiens ont tenté de donner un point d'appui scientifique. Sauveur, le premier (1700), a supposé que l'absence de *battements* caractérise la C.; il a été suivi par Euler; Helmholtz a fondé sa théorie sur les rapports des sons et proposé une hiérarchie plus compliquée de *C. absolues* (unisson 1/1, octave 2/1), *parfaites* (quinte 3/2, quarte 4/3), *moyennes* (sixte majeure 5/3, tierce majeure 5/4), *imparfaites* (tierce mineure 6/5, sixte mineure 8/5). Mais on s'est demandé à quel point devait s'arrêter la série et quel était le plus simple, du rapport de la tierce majeure (5/4) ou de la neuvième majeure (9/4). En présence de ces difficultés, Stumpf a pris le parti (1911) de créer une sorte de bifurcation théorique et de séparer la consonance et la concordance par les distinctions suivantes : la consonance est une affaire de perception sensorielle, la concordance est justiciable du raisonnement; la consonance est la propriété d'intervalles à employer en considérant leurs rapports, la concordance est la propriété d'intervalles à employer en considérant leur participation à la formation des accords; la consonance de deux sons entre eux n'est pas détruite par l'introduction d'un son dissonant, ce qui a lieu, au contraire, à l'égard de la concordance. Cette doctrine se pose donc en même temps sur le terrain scientifique et sur celui de la pratique musicale. Sur celui-ci, le concept de la consonance tend sans cesse à s'élargir. Il est de règle de regarder comme accord consonant celui qui peut être produit sans préparation ni résolution. Or, à chaque génération de musiciens, des pas plus hardis sont faits dans ce sens. Après les tierces et les sixtes, les septièmes, puis les neuvièmes ont été reçues sans condition, et le tour est venu des intervalles diminués, qui appartiennent sans conteste à l'ordre des dissonances. (Voy. *Dissonance*, *Intervalle*.)

Consonant, adj. 2 g., qualificatif d'un intervalle ou d'un accord formé par des consonances.

Consonne, n. f. Lettre qui n'a point de sonorité par elle-même, mais qui, prenant son point d'appui sur une voyelle, modifie la sonorité de celle-ci. L'étude de la production des C. et leur classification intéresse le chant en même temps que la parole. Le larynx seul suffit à former les voyelles. C'est dans les résonnateurs supralaryngiens, bouche et nez, que se différencient les consonnes. Le courant d'air expulsé par les poumons et rendu sonore par les modifications du larynx, se transforme au niveau du voile du palais et de la base de la langue pour produire les *C. gutturales*, J, Ch, G, K, R; au niveau de la langue et du palais, pour les *C. linguales*, appelées aussi *dentales*, Z, S, D, T, L; au niveau des lèvres, pour les *C. labiales*, V, F, B, P; les *C. nasales*, M, N, Gn, se produisent lorsque, le voile du palais étant abaissé, l'air vibrant sort à la fois par la bouche et par le nez. La photographie des vibrations et l'observation des buées respiratoires apportent depuis peu une aide précieuse à cette étude, qui trouve son application dans l'articulation de la parole chantée.

Consonner, v. intr. rarement employé. Produire une consonance.

Continuo. Voy. *Basse continue*.

Contra, abrév. pour *contrabassus* ou *contraténor*, dans les anciennes partitions. || Qualificatif de jeux d'orgues sonnant à l'octave grave des autres.

Contrabassus, n. m. L'un des noms anciennement donnés à la partie vocale avoisinant la basse, et qui, dans les voix d'homme, correspond ordinairement au baryton ou au ténor.

Contrainte. Voy. *Basse contrainte*.

Contralto, n. m. ital. La plus grave des voix de femme, s'étendant ordinairement du contre-fa au-dessous de la clef de *sol*, à l'*ut* au-dessus de cette clef.

Contrapuntiste, n. m. ital., = contrepointiste (voy. ce mot).

Contraténor, n. m. L'un des noms anciennement donnés à la partie vocale placée au-dessous du *discantus*, ou dessus, et qui était interprétée, soit par des femmes ou des enfants, en voix d'alto ou contralto, soit par des hommes en voix de ténor élevé ou de haute-contre, chantant souvent en fausset. (Voy. *Voix*.)

Contrebasse, n. f. **1.** Instrument à cordes, à archet, le plus grave et le plus volumineux des instruments de la famille du violon. Sous le nom de *violone* et sous une forme mal connue, il était déjà en usage au XVIe s. dans les églises d'Italie et dans quelques églises des Flandres, pour soutenir les voix. Prætorius (1619) donne la figure d'une C. à 5 cordes. Un peu plus tard apparurent les variétés à 3 et à 4 cordes. A l'époque où Pierre Chabanceau de La Barre en jouait dans la musique du roi (1663), l'instrument était appelé « grosse basse de violon ». On doit rectifier l'assertion courante, d'après laquelle il n'aurait été introduit qu'en 1716, par Montéclair, dans l'orchestre de l'Opéra : en réalité, il y avait paru dès 1706, dans *Alcyone*, de Marais. La forme et les dimensions de la C. étaient dès lors fixées. Le bel instrument construit en 1730 par le luthier Montagnana, qui est au Musée du Conservatoire de Paris, mesure comme longueur de la caisse 1 m. 15; largeur du haut 0 m. 51, du bas 0 m. 68; largeur entre les échancrures 0 m. 39; hauteur des éclisses, en haut de la caisse, 0 m. 185, en bas, 0 m. 195. La forte tension des cordes obligea dès le commencement les luthiers à chercher un type spécial de chevilles; au temps de Prætorius, on se servait d'une clef pour les tourner; Bachmann, en 1776, inventa un système de vis sans fin. L'archet, pour offrir la force nécessaire, est très court, et son maniement exige, en conséquence, des mouvements plus fréquents que dans les autres instruments de la même famille; la technique d'exécution comporte 8 positions. La forme convexe du chevalet et la grosseur des cordes s'opposent au jeu en double corde. L'accord, qui a souvent varié, se fait par quartes et non par quintes, comme dans le violoncelle, à cause des dimensions du manche et de l'écartement des doigts, qui en résulte; cet accord est actuellement, pour la contrebasse à 4 cordes :

sonnant une octave plus bas. L'étendue, en sons naturels, est de 2 octaves et une sixte. L'usage des sons harmoniques la porte à 4 octaves. La partie de C. se note en clef de *fa* 4e ligne, comme celle du violoncelle, mais sonne à l'octave au-dessous. Le rôle qui lui est dévolu à l'orchestre est donc de renforcer les basses en les doublant à l'octave inférieure. Dans l'ancien répertoire, les exécutants, jouant sur la partie de violoncelle, en simplifiaient eux-mêmes les dessins. Beethoven, dans le scherzo de la *Symphonie en ut mineur*, dans l'orage de la *Symphonie pastorale*, dans le finale de la *Symphonie en si bémol*, dans le récitatif instrumental de la *Symphonie avec chœur*, a donné des exemples admirables de l'emploi spécial de la C. Il l'a introduite, par son *Septuor*, dans la musique de chambre. Mozart, dans la scène de la statue, de *Don Giovanni*, Berlioz, dans *La Damnation de Faust*, Wagner, dans maints passages de ses drames, Rimsky-Korsakow, dans *Sadko*, ont obtenu des notes profondes de la C., en longues tenues, de ses puissants tremolos, de ses courtes gammes rapides, de ses pizzicati sourds et massifs, les plus saisissants effets. Quelques exécutants d'un talent exceptionnel, Dragonetti († 1846), Gouffé († 1874), Bottesini († 1889) et récemment Koussewitzky ont élevé la C. au rang d'instrument solo. Des méthodes pour la C. ont été publiées par Gouffé, Verrimst, et Bottesini. ‖ **2.** Jeu d'orgues de 32 ou 16 pieds, en tuyaux ouverts, au clavier de pédales. ‖ **3.** Type le plus grave de la famille des tubas ou des saxhorns. (Voy. *Bombardon*.)

Contrebassiste, n. m. Musicien qui joue de la Contrebasse.

Contrebasson. Voy. *Basson*.

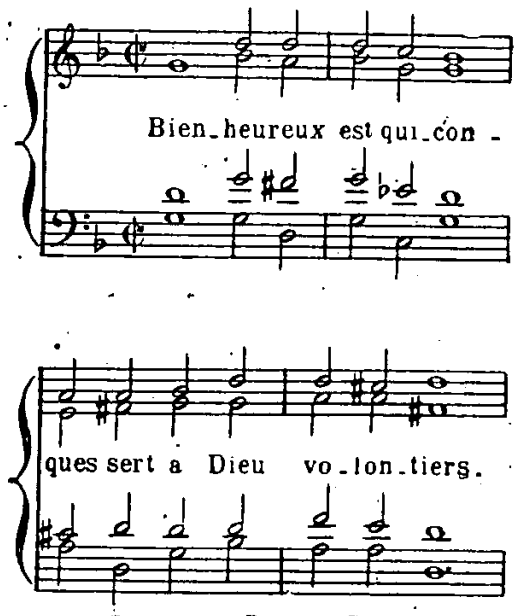
Contre-chant, n. m., synonyme, rarement employé, de *contre-sujet* (voy. ce mot). En général, second thème opposé ou associé au thème principal, dans une composition en contrepoint.

Contredanse, n. f. Danse importée d'Angleterre en France au XVIIe s. et dont le titre, inexactement traduit dans notre langue, était *country dance*, littér. danse de campagne, de village, danse de paysans. Mentionnée en Grande-Bretagne dès le XVIe s., elle présentait cette particularité de ne pas se composer d'un seul air ni d'un seul genre de pas, mais de comprendre plusieurs mélodies et plusieurs figures. Les titres qui lui étaient donnés indiquent qu'elle se dansait sur des chansons. William Byrd († 1623) arrangea pour la virginale quelques airs de *country dances*. Les mentions qui sont faites de semblables mélodies montrent que, depuis les règnes des reines Élisabeth et Mary, ce genre de danse avait pénétré dans les plaisirs de la société polie. Deux « maîtres à danser » français, Isaac,

puis André Lorin, revenant de Londres, l'introduisirent presque simultanément, en 1684, à la cour de Louis XIV; on a du second un manuscrit offert au roi, où des airs anglais sont accompagnés de figurines explicatives peintes à la gouache. Les *Suites de danses pour les bals du roi*, publiées à Paris, chez Ballard, en 1699, contiennent 17 « C. anglaises ». Ces faits corrigent l'assertion, souvent répétée, selon laquelle la C. n'aurait pénétré en France que sous la régence. Elle y était acclimatée à cette époque, et l'on avait coutume de la danser sur des airs d'opéra. Une des C. célèbres au XVIIIe s., la *Furstenberg*, se dansait sur un motif de *L'Europe galante*, de Campra (1697). Des recueils de C. furent publiés par Feuillet (1706), Dezais (1712), Leclerc (1750), etc. Mozart n'a pas dédaigné d'écrire plusieurs séries de C. pour les bals de Salzbourg et de Vienne; chacune ne comporte qu'un seul morceau de 16, 24 ou 32 mesures à 2/4. Au cours du XIXe s., la C. s'agrandit; on perdit de vue son origine et son étymologie anglaises pour l'interpréter comme une série de pas exécutés par des groupes opposés, de chacun quatre danseurs, ou *quadrilles*, dont le nom prévalut pour désigner la danse elle-même. (Voy. *Quadrille*.)

Contre-éclisse, n. f. Lame mince de bois, qui suit tous les contours des éclisses à l'intérieur des instruments à cordes et sur laquelle on colle les tables.

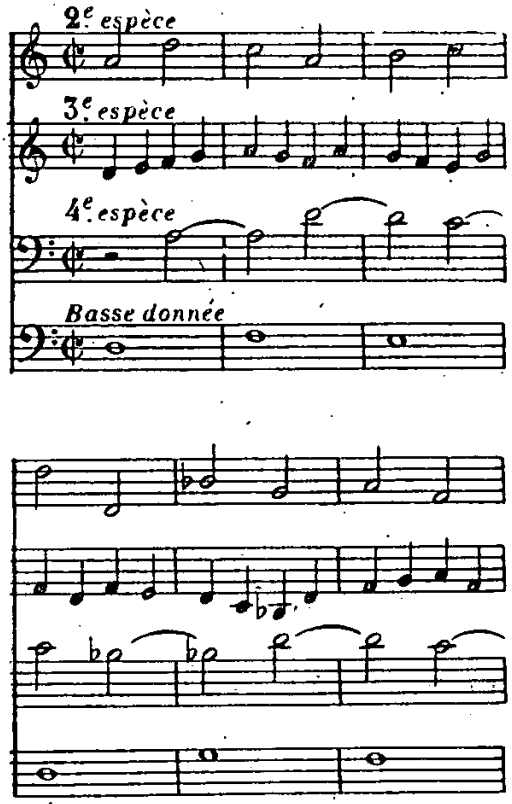
Contrepoint, n. m. Superposition à une partie essentielle de une ou plusieurs autres parties, à la fois indépendantes et parfaitement unies. Le mot s'est formé au temps où, la notation se composant de signes isolés en forme de points, on traçait l'une au-dessus de l'autre des lignes de points, *punctum contra punctum*. L'origine du C. se confond avec celle de l'harmonie, dans les travaux des déchanteurs français des XIIe-XIIIe s., Léonin, Pérotin, Robert de Sabilon, qui s'essayaient à dresser l'édifice de plusieurs voix simultanées. L'antithèse entre le contrepoint et l'harmonie, l'écriture horizontale du premier et l'écriture verticale de l'autre, n'a point l'acuité que l'on a prétendu. Les deux branches de la technique, contrepoint, ou conduite des parties, harmonie, ou enchaînement des accords, se sont de tout temps mélangées. En enseignant à juxtaposer les parties contrepointiques, les théoriciens ont pris soin de leur faire produire des accords et des successions d'accords conformes aux goûts de leur époque; les rencontres fortuites du contrepoint ont favorisé les progrès de l'harmonie. Les différences et les coïncidences des deux procédés apparaissent à l'œil et au raisonnement, dans la notation; pour analyser les accords qui se produisent dans une composition en contrepoint, on en transforme la disposition graphique, on rend momentanément l'écriture « verticale ». C'est justement ce que faisaient les luthistes du XVIe s., lorsque, pressés par les nécessités du doigté de leur instrument, ils transcrivaient en tablature les œuvres polyphoniques des maîtres du contrepoint vocal, Josquin Després, Lassus, Palestrina, et autres. Cette époque fut celle où l'art du C. atteignit son plein épanouissement. Libres de la contrainte des barres de mesure et des symétries de la carrure et du plan, les mélodies se développaient, se superposaient, s'entre-croisaient en lignes souples et variées dont les théoriciens formulent, par l'analyse, les diverses conditions. Les traités anciens et modernes distinguent de nombreuses catégories de C. : le *C. simple*, ou *de première espèce*, ou *note contre note*, dans lequel les parties se superposent en observant exactement les mêmes valeurs de durée :



(GOUDIMEL, *Psaume CXXVIII.*)

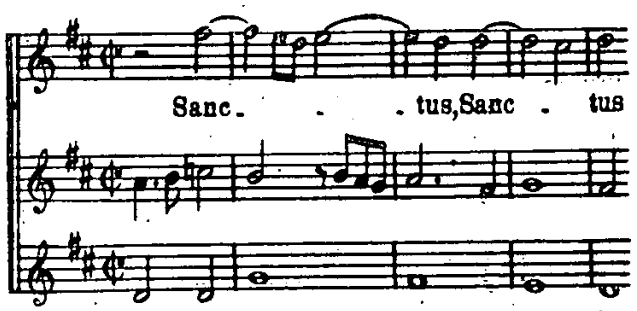
le *C. de deuxième espèce*, où la partie ajoutée se meut vis-à-vis du chant ou de la basse donnés en note de moitié de valeur, soit deux blanches contre une ronde, etc.; le *C. de troisième espèce*, modelé d'après le même principe, à quatre notes contre une; le

C. de quatrième espèce, à deux notes syncopées contre une, ce qui produit un C. de 2e espèce retardé ou suspendu :



(Fux, *Gradus ad Parnassum.*)

le *C. de cinquième espèce*, ou *C. fleuri*, qui admet toutes les combinaisons précédentes et les fusionne librement en vue de la variété et de l'élégance de la composition :



(Lalande, *Te Deum.*)

Les mêmes « espèces » se traitent à trois, à quatre voix et davantage, sous réserve de la correction des harmonies qui peuvent résulter du mouvement des parties. Le *C. double* est celui où deux parties peuvent échanger leurs places, et, par le transport de la partie grave à l'aigu, de la partie aiguë au grave, opérer le renversement des intervalles. On a beaucoup discuté sur l'époque à laquelle est apparu ce procédé, mais la proposition la plus plausible est celle qui en attribue l'origine au mélange des instruments et des voix et au remplacement des voix absentes par les instruments disponibles, dans les exécutions musicales du moyen âge. Le fait du renversement produit de cette manière est admis au XIVe s. par le traité de Guillaume le moine. Les musiciens du XVe et du XVIe s. en tirent des effets variés et d'un raffinement extrême. A sa suite apparaissent peu à peu les *C. conditionnels*, dans lesquels le compositeur se soumet à quelque obligation spéciale. Les théoriciens italiens du XVIIe et du XVIIIe s. en énumèrent de nombreuses variétés : le *C. alla diritta*, où les parties ne peuvent procéder que par degrés conjoints; le *C. sallando*, son contraire, où l'on ne doit employer que des degrés disjoints; le *C. d'un sol passo*, ou *ostinato*, où le même dessin de peu de notes ou de peu de mesures se répète incessamment au-dessus du thème donné; le *C. punctatus*, en groupe de notes pointées; le *C. rétrograde*, ou *cancrizans* (à l'écrevisse), où le thème se reprend à reculons. Le procédé du *miroir*, ou renversement en mouvement contraire, se pratique en notant les parties de manière qu'elles puissent se lire dans les deux sens de la page, ce qui se marque par deux clefs placées aux deux bouts de la partie notée, ou au commencement, l'une des clefs étant posée la tête en bas. Comme les canons énigmatiques, les C. conditionnels étaient des jeux techniques où brillait l'habileté des maîtres et dont la bizarrerie ne pouvait pas plus nuire que profiter au déploiement de leur génie. La réaction que le style d'opéra produisit, au XVIIe s., contre le style contrepointique, n'empêcha pas celui-ci de s'épanouir au XVIIIe, avec Hændel et Bach, et de rester le fondement solide de la symphonie classique. Après Fux, dont le *Gradus ad Parnassum* (1715) représente les doctrines du C. dans ce qu'elles ont de plus sévère, les principaux auteurs de traités de C. ont été, en Italie, Paolucci (1765); en Allemagne, A.-B. Marx (1837), Bellermann (1862; 4e éd., 1901), Jadassohn (1886; 3e éd., 1896); en France, Fétis (1825) et Cherubini (1835); en Angleterre, E. Prout (1890). (Voy. *Canon*, *Fugue.*)

Contrepointé, adj. 2 g. Se dit d'un

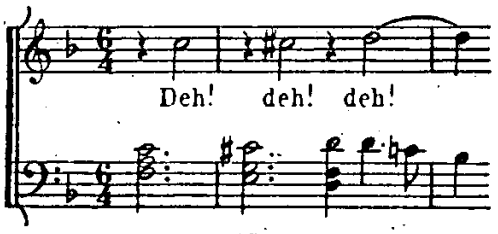
travail musical où sont mis en usage les procédés du contrepoint.

Contrepointique, adj. 2 g. Qui appartient au contrepoint.

Contrepointiste, n. m. Musicien qui excelle dans le style rigoureux. On applique souvent ce titre aux maîtres des anciennes écoles, qui cultivaient l'art de la polyphonie vocale. L'orthographe ital., *contrapuntiste*, est préférée par quelques écrivains.

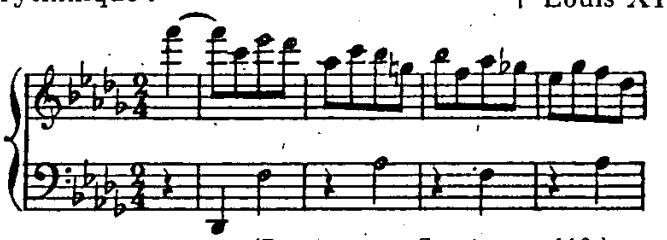
Contre-sujet, n. m. Dans la fugue, partie écrite en contrepoint renversable (contrepoint double) à l'octave ou à la quinzième, différente du sujet et qui se reproduit avec lui à chacune de ses entrées. On peut donner à une fugue autant de C. différents les uns des autres, qu'il y a de voix.

Contre-temps, n. m. Articulation d'un son sur le temps faible de la mesure, sans prolongation sur le temps fort. Le C. offre un puissant moyen d'expression pathétique dans la musique vocale :



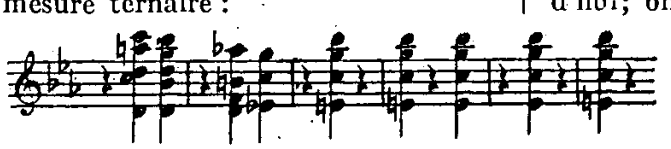
(Carissimi, *Cantate.*)

Dans la musique instrumentale, il procure des effets élégants de variété rythmique :



(Beethoven, *Sonate*, op. 110.)

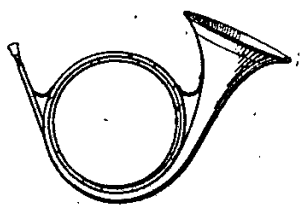
Il sert à superposer des rythmes différents ou à rompre passagèrement la symétrie de la mesure, ainsi que Beethoven en a donné l'exemple dans les grands accords de la *Symphonie héroïque*, qui coupent tout à coup la mesure ternaire :



(Beethoven, *Symphonie héroïque*, I.)

Copula, n. f. lat. introduit dans la terminologie musicale du moyen âge pour désigner tantôt un groupe de notes réunies en une seule figure, ou ligature, et tantôt une formule mélodique ornementale ou *floralure*. || Dans la facture d'orgue, principalement en Allemagne, tirant servant à accoupler les claviers.

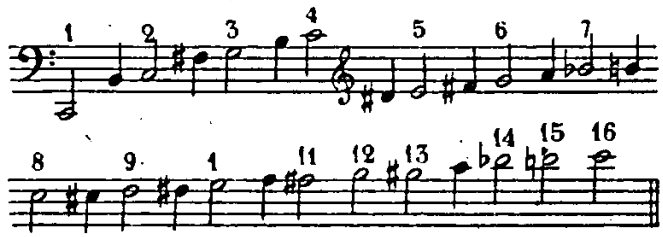
Cor, n. m. Instrument à vent, en cuivre, à embouchure, à tube conique enroulé sur lui-même et que termine un large pavillon. La mention du cor chez les anciens auteurs français, depuis le XIe s., n'implique aucune certitude quant à la nature de l'instrument, qui se confond avec la corne et le cornet, pour servir aux signaux de guerre et de chasse. Joinville et quelques écrivains postérieurs appellent « cor sarrazinois » un instrument non défini produisant des sons analogues à ceux d' « une cornemuse bien haute ». L'une des tapisseries de Reims (XVe s.) contient l'image d'une trompette de guerre, dont le tube replié en forme circulaire semble un acheminement vers le cornet de postillon et le cor de chasse. Celui-ci paraît avoir reçu sa forme définitive en France dès le commencement du XVIIe s. La famille des Chrétien, faiseurs de trompes de chasse, qui travaillaient à Vernon, puis à Paris, sous Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, donnait à ses instruments des longueurs peu à peu accrues de 0 m. 66 à 1 m. 44. Le diamètre intérieur d'un cor de chasse de l'époque Louis XIV, à une seule révolution, est de 1 m. Des signaux mélodiques pour les chasses royales furent composés sous ce règne par Philidor aîné. Ce répertoire se compléta sous Louis XV par les soins du marquis de Dampierre, dont le nom est resté attaché au modèle de cor simple, ou trompe, à deux tours et demi, encore usité aujourd'hui; on le joue en le tenant d'une seule main, le pavillon en l'air; au repos, les veneurs le portent passé autour du corps; ils pratiquent deux façons, dites « en pleine trompe », ou en force, et « en radouci »; la première manière comprend elle-même trois procédés dits le ton simple,



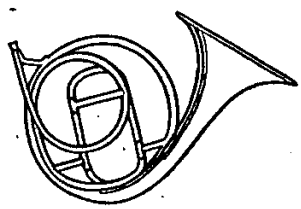
Cor de chasse.

le ton roulé et le ton de vénerie ou « tayauté » qui est celui que les musiciens ont imité dans leurs ouvrages descriptifs, comme Philidor, dans *Tom Jones* (1765), Méhul, dans l'Ouverture de *La Chasse du jeune Henri* (1797), Haydn, dans *Les Saisons* (1801). Des fanfares pour trois et quatre trompes ont été composées dès le XVIIe s.; celle que Rossini a écrite en 1828 pour le baron de Schickler est devenue populaire. Le cor simple ou trompe de chasse fournit les harmoniques 2 à 16 du son fondamental.

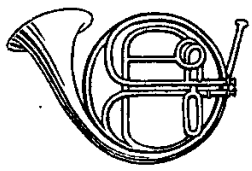
On le construit habituellement, de nos jours, pour la chasse, en *ré* et quelquefois en *mi* bémol. Son origine française est si bien reconnue qu'il a conservé dans la langue anglaise le nom de *French horn* ou cor français. Cependant, c'est comme une importation étrangère qu'il s'introduisit dans l'orchestre. Deux cornistes allemands, engagés par le fermier général La Pouplinière pour sa musique particulière, en jouaient au Concert Spirituel vers 1750, dans des symphonies de Guignon, de Stamitz, de Touchemolin. L'invention des *corps de rechange*, ou plutôt leur adaptation au cor, et la découverte des sons bouchés, datent à peu près de la même époque. Pour permettre au cor de jouer dans plusieurs tons, les facteurs en divisèrent le tube en deux parties, dont l'une s'étend de l'*embouchure* au *boisseau*, et l'autre, du boisseau au *pavillon*; entre les deux s'introduit le fragment de tube supplémentaire appelé corps ou ton de rechange; l'instrument étant construit en *si* bémol, onze corps de rechange, qui s'échelonnent en le faisant baisser chacun d'un demi-ton, portent graduellement la longueur théorique du tube à 5 m. 90 et mettent à la disposition de l'exécutant autant de séries nouvelles d'harmoniques. A ce perfectionnement essentiel, le corniste Hampel ajouta, dit-on, par une découverte fortuite, l'emploi des sons *bouchés*. Cherchant le meilleur moyen d'obtenir des sons en sourdine, par l'introduction d'un tampon d'ouate dans le pavillon, Hampel s'aperçut qu'en produisant avec sa main gauche une fermeture partielle, il abaissait à volonté chaque son d'un demi-ton. Les sons ainsi obtenus, qui furent appelés sons bouchés, s'intercalant entre les sons naturels de l'instrument, dits sons ouverts, vinrent en augmenter considérablement les ressources; leur sonorité voilée fut en même temps mise à profit pour des oppositions de coloris. L'échelle du cor, notée dans le ton d'*ut*, se trouva constituée ainsi qu'il suit, les notes blanches représentant les sons ouverts, harmoniques 2 à 16 du son fondamental, fournis par l'instrument naturel, et les notes noires les sons bouchés :



En raison de ses perfectionnements, on s'accoutuma à désigner le cor simple, muni de corps de rechange, par le nom de *cor d'harmonie*, qui le distinguait du cor de chasse, ou trompe. C'est pour lui qu'ont été écrites les parties renfermées dans les œuvres de l'époque classique, les deux *Concertos* de Haydn (1762), ses *Symphonies* et celles de Mozart, les trois *Concertos* de Mozart (1782), la *Sonate* de Beethoven, op. 17, et son *Septuor*, op. 20. Gevaert a fait remarquer que Beethoven réservait d'ordinaire les sons bouchés pour les passages en solo. Il a donné au cor un rôle admirable et souvent difficile dans le scherzo de la *Symphonie héroïque* et celui de la *Symphonie en fa* et dans l'adagio de la *Symphonie avec chœur*. Ainsi que l'ont fait à la même époque ou immédiatement après lui Cherubini, Spontini, Weber, et autres, Beethoven emploie dans son orchestre 4 cors en deux groupes, accordés en deux tonalités, qui permettent de les combiner pour combler les lacunes particulières à chacun. Vers 1815 se produisirent les premiers essais de cors *omnitoniques* ou *chromatiques*, à cylindres ou à pistons, dus au facteur allemand Stœlzel, au facteur belge Sax père, et que l'on commença par associer au type ancien, en réservant à celui-ci le premier pupitre. L'adoption de trois pistons, s'ajoutant à l'emploi des corps de rechange, rendait les tons aigus aisément accessibles et permettait l'exécution de passages et de gammes chromatiques d'une homogénéité parfaite, dans une étendue


Cor d'harmonie.

d'un peu plus de trois octaves. Quoique le cor à pistons puisse exister dans plusieurs tons, on ne se sert que du cor en *fa*, dont les facteurs établissent deux modèles, rendus plus spécialement propres à monter ou à descendre par une modification dans le jeu du 3e piston. La partie du cor se note en *ut*, dans les deux clefs de *fa* 4e et *sol* 2e ligne, mais, par une anomalie que les meilleurs auteurs déclarent absurde, sans réussir à la supprimer, l'usage se maintient d'écrire une octave trop bas les sons notés en clef de *fa*. Le contraste entre les sons ouverts et les sons bouchés du cor d'harmonie ne se réalise pas dans le cor à pistons, duquel on obtient cependant des sonorités atténuées que l'on continue d'appeler sons bouchés; sous le nom de sons *cuivrés*, on désigne les sons métalliques produits par l'obturation, avec la main, dans le pavillon, de la moitié de la colonne d'air. L'artifice des sons *doubles*, que pratiquait en 1777 le corniste Stich, dit Punto, à l'étonnement des auditeurs, et qui valut, un siècle plus tard, à Vivier des succès analogues, s'explique par la réunion aux sons de l'instrument de quelques sons de la voix de tête, que le virtuose réussit à émettre par les narines. Ce procédé tant soit peu charlatanesque n'est pas utilisé en composition. L'étude du rôle tenu par le cor dans l'orchestre moderne ne saurait nulle part être plus profitable que dans les partitions de Wagner, qui abondent en passages d'une extraordinaire variété d'effets, pour le cor seul ou par groupes de 4, de 6 ou de 8. Des méthodes pour les modèles successifs de cor ont été publiées par Dauprat (vers 1825), F. Duvernoy, Meifred, H. Kling (1911). || *Cor à clefs*, voy. *Bugle*. || *Cor anglais*, voy. *Hautbois alto*. || *Cor de basset*, ancien nom de la clarinette alto. Voy. *Clarinette*. || *Cor de chamois*, all. *Gemshorn*, jeu d'orgues à bouche, de la famille des jeux de gambe, dont les sons passent pour avoir quelque ressemblance avec ceux du cor. || *Cor de nuit*, all. *Nachthorn*, jeu d'orgues, en tuyaux bouchés (bourdons) en usage dans la facture allemande depuis le XVIIe s. || *Cor des Alpes*, all. *Alphorn*, instrument populaire à vent, en bois ou en écorce, à embouchure, dont la longueur varie de 0 m. 90 à 2 m. 20, avec une étendue sonore proportionnée.



Cor à deux pistons.

Les pâtres des Alpes bernoises s'en servent pour les signaux et pour l'exécution de motifs très simples, dits *ranz des vaches*, ou de séries de sons rauques et forts, destinés à faire parler les multiples échos de l'Oberland, sur le passage des touristes. || *Cor français*, angl. *French horn*, nom anglais du cor d'harmonie.

Corde, n. f. **1.** Fil de boyau, de soie, de métal ou autre substance flexible, lequel, convenablement tendu sur une caisse de résonance et mis en branle par choc, pincement ou frottement, rend un son musical proportionnel à sa longueur et à son diamètre. C'est par l'étude de la corde vibrante que les physiciens, depuis l'antiquité, ont mesuré les intervalles musicaux, dénombré les vibrations, observé la formation des nœuds et des ventres dans les ondes sonores, etc. L'appareil servant à leurs expériences a été primitivement le *monocorde*, remplacé par le *sonomètre* (voy. ces noms).

Les phénomènes observés se formulent en lois, qui trouvent leur application pratique dans la fabrication et l'accord des instruments : 1, *loi des longueurs*; le nombre des vibrations de la corde est en raison inverse de sa longueur; réduite à la moitié, au quart, etc., de sa longueur, elle rendra des sons deux fois, quatre fois, etc., plus aigus, produits par un nombre double, quadruple, etc., de vibrations; — 2, *loi des diamètres*; le nombre des vibrations est en raison inverse du diamètre; une corde deux fois, quatre fois plus grosse rend, dans les mêmes conditions de longueur et de tension, des sons deux fois, quatre fois plus graves; — 3, *loi des tensions*; le nombre des vibrations de la corde est directement proportionnel à la racine carrée des poids tenseurs, les conditions de longueur et de diamètre restant identiques; le nombre en sera doublé, quadruplé, etc., et le son sera deux fois, quatre fois plus aigu, si le poids tenseur est porté au double, au quadruple, etc.; — 4, *loi des substances*; le nombre des vibrations de la corde est en raison inverse de la racine carrée de sa densité, les conditions de longueur, diamètre et tension restant identiques; une corde plus dense produira moins de vibrations. Les matières employées sont : 1° les boyaux de mouton, pour les cordes *mi*, *la* et *ré* du violon, *la* et *ré* du violoncelle; 2° les boyaux entourés d'un fil de cuivre ou d'argent infiniment ténu, qui en augmente la densité, pour les cordes *sol* du violon, *sol* et *ut* du violoncelle; ce sont les

cordes *filées*; 3° le fil d'acier, pour les sons aigus du piano et de la harpe, et pour la mandoline, la zither, etc.; 4° le fil d'acier entouré d'un fil de cuivre, pour les sons graves du piano et de la harpe. On a fabriqué des chanterelles (corde *mi*) de violon en fil d'acier fin; leur son grêle et l'usure qu'elles déterminaient des crins de l'archet, ont mis obstacle à leur emploi. Parmi les instruments anciens, le luth était monté partie de cordes de boyau et partie de cordes métalliques; les premiers clavicordes avaient des cordes de boyau; on en construisit un pour Philippe II (1602), dont les cordes étaient en or; les cordes filées en argent étaient connues vers 1620 et servaient au luth, au théorbe, à la pandore, etc. Sainte-Colombe, violiste célèbre à Paris dans le milieu du XVIIe s., passe pour les avoir le premier employées pour la basse de viole. La qualité d'une corde est essentielle à la pureté du son; elle doit être parfaitement cylindrique et homogène sur toute sa longueur; étant donné que le son en sera d'autant plus beau que sa tension la fera approcher davantage du point de rupture, son degré de résistance doit être soigneusement éprouvé. D'après les calculs de Durutte, le diamètre et le poids des quatre cordes du violon, en monture ordinaire, dite faible, doivent être : diamètre pour la corde *mi*, 0 mm. 6; *la*, 0 mm. 9; *ré*, 1 mm. 35; *sol*, corde filée sur une corde de *la*; — poids pour le *mi*, 0 gr. 128; *la*, 0 gr. 288; *ré*, 0 gr. 648; *sol*, 0 gr. 288 pour la corde *la*, + 1 gr. 197 pour le fil d'argent ou de laiton qui la recouvre, = 1 gr. 485. La tension supportée par les cordes du violon, exprimée en kilogrammes, est de 9 kg. 30 pour la chanterelle, ou corde *mi*; 8 kg. 32 pour le *la*; 7 kg. 34 pour le *ré*; 6 kg. 36 pour le *sol*. Ensemble : 31 kg. 32. || On appelait autrefois *corde avalée* celle dont l'accord était baissé intentionnellement au-dessous, « en aval », du son normal. || La corde *à vide* est celle que, dans un instrument à manche, on attaque sans que la pression des doigts de la main gauche sur la touche en modifie la longueur. Certains instruments, l'archiluth, le théorbe, etc., formés par l'agrandissement d'un type antérieur, comprenaient, outre les cordes passant sur le manche, plusieurs cordes montées sur un cheviller spécial, tendues en dehors du manche, et sonnant à vide. || Les cordes *sympathiques*, par lesquelles se caractérisent la viole d'amour et le baryton, sont des cordes de laiton, tendues sous la touche, inaccessibles à la pression des doigts et qui vibrent d'elles-mêmes, en vertu du phénomène de la résonance sympathique, lorsque le son qui leur est propre se trouve émis par l'une des cordes frottées. || On désigne souvent, par abréviation, sous le nom général de « cordes », le groupe des instruments à cordes, à archets, qui s'oppose dans l'orchestre aux groupes des « bois » et des « cuivres », soit des instruments à vent en bois ou en cuivre. On désigne également sous le nom de « quatuor à cordes » la réunion des quatre parties d'une composition écrite pour deux violons, alto et violoncelle, ou le groupe formé par ces quatre instruments dans l'orchestre ou la musique de chambre. || **2.** Le langage usuel donne au mot *corde* un sens figuré, en disant d'un chant qu'il est écrit « dans les cordes » aiguës ou graves, ou qu'il n'est pas « dans les cordes » de tel chanteur, c'est-à-dire dans le registre favorable de sa voix. La terminologie spéciale au chant liturgique donne le nom de *corde dominante* à la note sur laquelle la voix s'arrête ou revient le plus souvent dans le cours d'une mélodie. || **3.** Le nom de *cordes vocales* est donné aux replis membraneux qui bordent la fente de la glotte et qui, pendant l'acte de la phonation, se rapprochent et s'écartent; on appelle « vraies cordes » les replis inférieurs, « fausses cordes », les supérieurs : mais ces dénominations sont repoussées par certains physiologistes. (Voy. *Appareil vocal.*)

Cordier, n. m. Pièce de bois, appelée aussi *tire-cordes*, qui est fixée au milieu de l'éclisse du bas, sur la table supérieure des instruments à cordes à manche, et à laquelle sont attachées les cordes, par leur extrémité.

Cori spezzati. Voy. *Antiphonie, Chœur.*

Corne, n. f. Instrument à vent, unitonique, fait d'une corne d'animal évidée, avec ou sans embouchure et servant pour les signaux. L'utilisation sonore des cornes d'animaux remonte à la plus haute antiquité; on s'en est servi en tout temps pour les appels et les signaux; les textes et les monuments figurés du moyen âge les montrent, en toutes dimensions, employées à la chasse, à la guerre, à la porte des villes et des châteaux, dans la domesticité des princes. Leur rôle est resté le même aujourd'hui et ne s'est à aucune époque élevé à un niveau musical. (Voy. *Oliphant, Trompe.*)

Cornement, n. m. Bruit désagréable produit par un tuyau d'orgue dont la soupape est mal jointe ou s'ouvre par accident, et qui parle sans que l'exécutant ait pressé la touche correspondante.

Cornemuse, n. f. Instrument à vent, caractérisé par un sac de cuir servant de réservoir d'air où s'alimente une série de tuyaux, variables en nombre et en longueurs, dont les uns sonnent à vide et forment bourdon, et dont le principal, percé de trous, permet l'exécution de dessins mélodiques. Connu dès l'antiquité, populaire depuis le moyen âge, cet instrument porte des noms différents et affecte des formes variées selon les contrées. Il se sépare de la *musette* en ce que celle-ci, plus petite, est munie d'un soufflet par le moyen duquel l'exécutant remplit le sac d'air. Le genre C., dans lequel l'alimentation en air se fait par le souffle humain, comprend principalement la C. française et flamande, le *biniou* breton, l'ancienne *bag-pipe* irlandaise, la *bag-pipe* écossaise, la *Sackpfeife* allemande, la *zampogna* calabraise. Ces variétés se subdivisent elles-mêmes en sous-variétés. La C. française et flamande a d'ordinaire deux bourdons, dits le grand et le petit, et un chalumeau percé de sept ou huit trous; la C. de Poitou s'en écarte par l'absence de petit bourdon; le biniou breton, de dimensions relativement réduites, n'a également qu'un bourdon; son chalumeau est à sept trous; on l'associe souvent à la bombarde; c'est de cette façon que, pendant la guerre de 1914-1918, un de nos régiments d'infanterie, appartenant à une garnison de Bretagne, marcha aux sons de ses instruments nationaux, remplaçant le clairon. En Auvergne, la C. est appelée *cabrette*, et celui qui en joue, *cabrettaïre*, à cause de la peau de chèvre dont est fait le réservoir d'air. L'ancienne *bag-pipe* irlandaise, antérieure au XVIe s., avait deux bourdons et un chalumeau à six trous. La *bag-pipe* écossaise actuelle, dont jouent les pâtres dans leurs montagnes et qui forme avec les tambours la musique des régiments de *highlanders*, comporte un tube à piston, appelé *blown-pipe*, conduisant l'air de la bouche au sac, d'où, par la pression du bras gauche, il s'échappera par quatre tuyaux à anche; de ceux-ci, les trois plus longs sonnent à vide, en bourdons, rendant chacun un son dont l'exécutant peut modifier la hauteur par le glissement d'une pièce qui raccourcit à volonté la hauteur de la colonne d'air. Le dernier tuyau, appelé *chaunter* (chanterelle) est un tube conique percé de sept trous en dessus et un en dessous, fournissant une gamme diatonique de neuf sons, constituée par un partage de l'octave assez différent de celui du système tempéré; cette tonalité produit à l'oreille un effet d'étrangeté qui s'ajoute au timbre martial et quelque peu rauque de l'instrument et à la saveur des mélodies et de leurs formules ornementales, pour communiquer à l'ensemble une couleur nationale très prononcée. La *Sackpfeife* allemande se divisait, au temps de Prætorius (1618), en quatre ou cinq variétés dont la plus petite, appelée *Dudelsack*, avait trois bourdons sonnant la fondamentale, la quinte et l'octave. La *zampogna* de la Calabre et des Abruzzes a deux bourdons sonnant à l'octave et deux chalumeaux percés l'un de cinq, l'autre de quatre trous, qui fournissent une gamme de *sol*, sans dièse, et permettent la production de quelques accords simultanés sur la basse invariable et incessante du bourdon. Les compositeurs ont souvent imité les effets de bourdon de la C. dans des ouvrages à intentions pittoresques ou descriptives, tels que la symphonie *Harold en Italie*, de Berlioz (1834), ou dans des scènes d'opéras et de ballets champêtres.

Cornemuse.

Cornemuseur, anc. n. m. Celui qui joue de la cornemuse.

Corner, v. intr. Sonner d'une trompe ou d'une corne unisonique pour donner un signal, un avertissement.

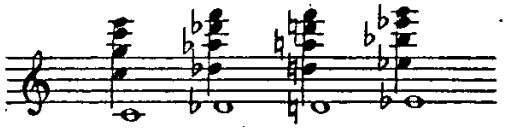
Cornet, n. m. **1.** Ancien instrument à vent, appelé plus précisément *C. à bouquin*, d'après la forme de son embouchure, qui était une sorte de bocal. Il se construisait en bois, en cuir, en métal et formait une famille largement employée depuis la seconde moitié du XVe s. jusqu'au milieu du XVIIe, époque où elle disparut devant les progrès du hautbois et du basson. L'orchestre de danse que représente la tapisserie de N.-D. de Nantilly (XVe s.) se compose d'un grand et d'un petit cornets droits et de deux C. recourbés, du type dit *cornetto torto*. Virdung (1511) et Agricola

(1545) ne donnent que des figures de C. droits, appelés en Allemagne *Zinke*. Leur sonorité forte et pénétrante était alors grandement appré-

Cornets à bouquin.

ciée. Augustin de Vérone, joueur de C. au service de Charles-Quint en 1502 et plus tard attaché à la musique du roi de France, se rendit célèbre par ses exécutions, tant à la chambre qu'à la chapelle où il jouait « avec les chantres ». En 1532, Marc de Vérone et plusieurs cornettistes français et étrangers servaient le roi François Ier. Sous Louis XIII, trois « dessus muets ou cornets » remplaçaient dans la chapelle royale autant de voix aiguës ; l'un d'eux était Claude Quiclet, dont Mersenne vantait l'habileté en le disant capable de « sonner une chanson de 80 mesures sans reprendre haleine ». On composait des concerts de C., comprenant cinq modèles d'instruments, que Jacques Cellier (1585) nomme « dessus, hautecontre, taille, sacqueboute et pedalle » et qui étaient appelés en Italie, d'après leur forme extérieure, *cornettino*, *cornetto diritto* (droit), *C. curvo* (courbe), *C. torto* (tordu, ou recourbé sur lui-même). Le musée du Conservatoire de Paris possède plusieurs dessus de C. en cuir ou en bois recouvert de cuir, percés de 7 trous, tailles de C., en cuir, à pans coupés, de 1m.07 de longueur, et basse de C. en forme de S, en cuir, de fort diamètre. L'orchestre de l'*Orfeo*, de Monteverde (1607), comprend plusieurs parties de C. La dernière apparition d'un instrument de cette famille dans l'orchestre eut lieu dans la version italienne de l'*Orfeo* de Gluck (1762), où une partie de *cornetto* s'ajoute à trois parties de trombones pour constituer un quatuor d'instruments de cuivre qui double le quatuor à cordes dans le chœur : *Ah! se intorno a quest' urna funesta.* || **2.** Instrument à vent, en cuivre, à embouchure, à tube conique, d'une longueur théorique de 1m.314, enroulé en forme d'un cor de petites dimensions. Abandonné aujourd'hui, il était appelé naguère *C. de poste* ou *de postillon* et servait, dans le temps où la circulation se faisait par voitures ou par « diligences », sur les grandes routes, à annoncer par des fanfares éclatantes l'arrivée ou le passage du véhicule. Son timbre était éclatant, son répertoire « guilleret ». Construit en *ut*, il donnait les mêmes harmoniques que le clairon. || **3.** Instrument à vent, en cuivre, à embouchure et à pistons, appelé *C. à pistons*, qui est proprement un clairon muni de trois pistons. On le construit en *si* bémol, avec un corps de rechange en *la*, quelquefois en *ut*. Son tube conique a pour longueur théorique 1m.475. Joué sans l'aide des pistons, il fournit exactement les mêmes sons que le clairon. Avec les pistons, son étendue dans le ton de *si* bémol est de deux octaves et une quinte à partir du *mi* naturel de la clef de *fa*. Le premier spécimen en fut construit à Paris par Halary et essayé, sous le nom de *C. d'harmonie*, à l'Opéra, dans *Guillaume-Tell*, de Rossini (1829). Bien qu'employé, à de rares intervalles, par Meyerbeer, Gounod, Berlioz, la vulgarité irrémédiable de son timbre l'a tenu éloigné de l'orchestre symphonique ou dramatique. Mais sa facilité d'exécution a assuré sa fortune dans les musiques régimentaires, les fanfares civiles et les orchestres de danses. Quelques musiciens se sont fait une renommée de virtuoses sur le C., notamment Arban († 1889), qui a laissé une méthode pour cet instrument. || **4.** Jeu d'orgues, de la série des jeux de mutation composés. On ne le fait pas parler dans le grave. A partir de l'*ut* du milieu de l'échelle, il fait ordinairement entendre sur chaque note fondamentale les cinq premiers sons harmoniques :

Cornet à piston.



Les orgues importantes ont jusqu'à trois jeux de C., placés au Grand Orgue, au Récit et en Écho. Ces jeux ont beaucoup de puissance et sont d'un grand effet. || **5.** *C. acoustique*, appareil destiné à corriger le défaut de sensibilité de l'ouïe, chez les personnes atteintes de surdité. On construit un grand nombre de variétés de C. acoustiques, qui reposent toutes sur le principe de la concentration et de l'amplification des vibrations.

Cornettiste, n. m. Musicien qui joue du cornet à pistons.

Corneur, anc. nom fr. qui s'appliquait à quiconque jouait ou soufflait dans un cor ou une corne de signal.

Corniste, n. m. Musicien qui joue du cor.

Corno, n. m. Jeu d'orgues à anches, de huit pieds, dit aussi *cornopean*, de sonorité douce, estimé dans la facture anglaise et américaine.

Cornophone, n. m. Instrument à vent, en cuivre, à embouchure et à pistons, construit vers 1889 par Fontaine-Besson, en cinq dimensions qui ont été employées dans l'orchestre des Concerts Lamoureux, pour tenir lieu des *Tuben* de Bayreuth, lors des premières exécutions de fragments de la *Tétralogie* de Wagner à Paris. (Voy. *Tuba*.)

Cornure, anc. n. fr. désignant, au moyen âge, les formules de signaux sonores exécutés sur la corne ou le cor unisoniques. Le *Trésor de Vénerie* de Hardouin de Fontaine-Guérin (1394) donne en une notation spéciale les formules de 14 « cornures de chasse » qui se différencient les unes des autres par les dispositions alternées de sons longs et brefs.

Corona, n. f. Nom ital. du signe en forme d'accent circonflexe, qui est appelé en français point d'orgue (voy. ce mot).

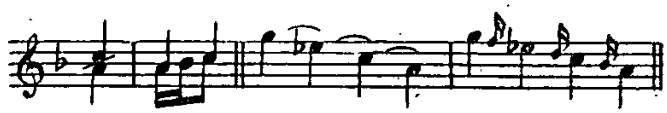
Corps, n. m. **1.** Dans les grandes orgues, division conventionnelle qui distingue le grand corps ou « Corps d'en haut », comprenant le grand sommier et ses tuyaux, et le « Corps d'en bas », ordinairement placé au-dessus du clavier. « Grand Corps » a été également usité pour désigner l'ensemble du Grand Orgue, et « Petit Corps » pour le Positif. ‖ **2.** *C. de rechange*, partie du tube d'un instrument à vent, qui se démonte et s'échange pour allonger ou raccourcir la colonne d'air et par conséquent baisser ou hausser le ton de tout l'instrument; on l'appelle, pour cette raison, souvent *ton de rechange*. ‖ **3.** *Corps sonore*, corps vibrant quelconque, pris pour base de calculs ou d'expériences acoustiques ou harmoniques.

Coryphée, n. m. Chanteur tenant l'emploi de chef d'attaque dans un chœur.

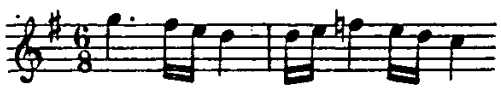
Couac. Onomatopée par laquelle on imite et on nomme une fausse note produite dans le jeu d'un instrument à venir.

Coucou. Voy. *Oiseaux*.

Coulé, n. m. Ornement mélodique, ou *agrément* consistant en l'introduction d'une note intermédiaire entre les deux termes d'un intervalle de tierce, en montant ou en descendant. La notation du C., chez Chambonnières, Muffat, Couperin, est figurée par une barre oblique traversant la tierce, comme dans la notation de l'acciacatura. L'Affilard, qui l'appelle *coulement*, l'indique par un petit signe de liaison et lui donne la signification d'une appogiature brève.



Chez Bach et chez Marpurg, cet ornement se confond avec le *flatté*. Emm. Bach consacre cette réunion sous le nom de *Schleifer* (en angl. *Slide*) et se sert de petites notes, jouées avant la note principale. Dans la musique moderne, le C. s'exprime en notes ordinaires et s'incorpore au dessin mélodique :



(Hændel, *Judas Macchabée*.)

(Berlioz, *L'Enfance du Christ*.)

‖ On donne le même nom au signe de liaison qui s'étend au-dessus d'un fragment noté et qui prescrit son exécution d'un seul coup d'archet ou d'une seule respiration. L'emploi judicieux et l'observation de ce signe fixent les nuances du phrasé.

Coulement. Voy. *Coulé*.

Couleur. Voy. *Color*, *Notation colorée*.

Coulisse, n. f. Partie mobile du trombone, dont l'exécutant allonge ou raccourcit le tube par glissement, faisant par conséquent baisser ou hausser le son produit.

Coup, n. m. Choc rapide. **1.** *Coup d'archet*. Mouvement de l'archet, dont la longueur est réglée selon les exigences de la phrase musicale. On distingue trois sortes principales de coup d'archet : le *lié*, que Habeneck appe-

lait *suivi*, et Vieuxtemps, *traîné*, qui sert à l'exécution des suites de notes liées sous un signe de « coulé »; le *grand détaché*, qui donne un coup de tout l'archet par chaque note, en mouvement rapide; le *détaché bref*, qui se fait de la pointe, avec arrêt entre chaque note et par lequel on produit les sons *piqués*. || **2.** *Coup de baguette.* Mise en vibration de la peau du tambour et des instruments similaires par le choc des baguettes. Les diverses manières de faire succéder les coups et alterner le jeu des deux mains se nommaient, au XVIIe s., le « bâton rond », chaque main frappant un coup l'une après l'autre, le « bâton rompu », chaque main frappant deux coups, et le « bâton mêlé », l'exécutant battant alternativement un et deux coups de chaque main. De nos jours, la notation des batteries de tambour représente chaque coup de baguette par une note, et les différents procédés d'exécution sont appelés *roulement*, *fla* et *ra* (voy. ces mots). || **3.** *Coup de cloche.* Mise en vibration de la cloche par le choc du battant. L'action de procéder lentement, à petits coups, en ne frappant qu'un côté de la cloche, est dite *copter* ou *tinter*. Chaque son de la cloche est appelé coup : on dit « les douze coups de midi », etc. Dans l'usage liturgique, la première volée annonçant l'office est appelée « le premier coup » de la messe, des vêpres, etc. || **4.** *Coup de glotte.* Attaque brusque du son, dans le chant, produite par le choc de l'air, expulsé des poumons, contre les cordes vocales tendues. Garcia enseignait à ses élèves à pratiquer le coup de glotte sur la voyelle *a*, « comme si l'on opérait une rupture », en retenant l'air et le chassant « par un coup sec et vigoureux ». || **5.** *Coup de langue.* Procédé d'exécution permettant d'obtenir sur la flûte, la trompette, le clairon, etc., la répercussion rapide d'un même son. Sans changer la position des lèvres, la langue, faisant l'office de soupape, interrompt et rétablit par une sorte de claquement le passage de l'air. Le double et le triple coup de langue sont pratiqués dans les sonneries militaires.

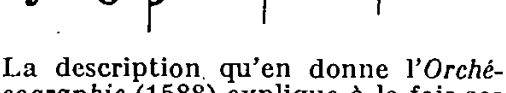
Coupe, n. f. Forme, plan, façon d'une composition musicale. (Voy. *Forme*.)

Coupé, part. passé du v. tr. couper. Se dit de jeux d'orgue divisés en deux registres pour un même timbre, celui de basse et celui de dessus, comme le sont les jeux de l'harmonium.

Couplet, n. m. Petite strophe d'une chanson. Tous les couplets se chantent sur le même air et sont ou non séparés par un refrain. (Voy. *Chanson*, *Refrain*, *Rondeau*.) Dans le rondeau, les mêmes termes désignent les parties de la composition.

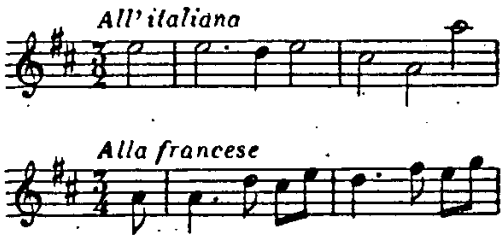
Coupure, n. f. Suppressions opérées dans une œuvre pour en abréger la durée. Les C. se font principalement dans les compositions destinées au théâtre; elles y exercent souvent de véritables ravages. Les drames musicaux de R. Wagner, par leurs longs développements, sont exposés plus que d'autres au danger des C. On en fit de si considérables à Vienne, dans *Tristan et Isolde*, que le livret, au lieu de 72 pages, n'en contint plus que 58; un cinquième de son étendue et de celle de la partition se trouvait ainsi supprimé.

Courante, n. f. Danse en usage du XVIe au XVIIIe s., à laquelle on a assigné tantôt une origine italienne, tantôt une origine française. Elle paraît être issue du branle, dont elle forme une variété, sous le nom de *branle courant*, dans le livre de *Danceries* de Cl. Gervaise (1550), où elle se présente en rythme ternaire :

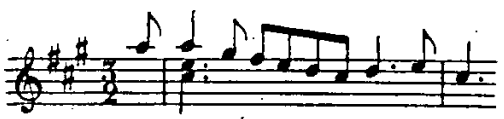


La description qu'en donne l'*Orchésographie* (1588) explique à la fois ses transformations musicales et sa vogue; on la danse, dit-il, en sautant les pas, ce qui ne se fait point dans les basses danses et les pavanes, et l'on y jouit d'une grande liberté d'évolution en tous sens, qui conduit les danseurs habiles à se laisser aller à leur fantaisie et au plaisir de briller individuellement, en esquissant des figures « en forme de jeu et de ballet ». Aussi la C. devint-elle, en France, la danse élégante la plus appréciée. On la dansait « en solo » par deux personnes seulement à la fois, et Louis XIV y déployait « une grâce infinie ». Le ms. de Cassel, qui contient une collection d'airs à danser français du milieu du XVIIe s., ne renferme pas moins de cinquante C. Les musiciens allemands cultivaient cette forme d'après les modèles français et italiens. Le recueil de Prætorius, *Terpsichore musarum* (1612), en contient un grand nombre; il y en a vingt dans le *Ban-*

chetto musicale de Schein (1617). Mais ce n'était pas, en musique, une forme fixe. On la trouve mesurée quelquefois sur un rythme binaire, plus souvent ternaire; ses phrases comportent ou non une anacrouse précédant le premier temps; elles se divisent en périodes variables de quatre, six ou huit mesures, souvent cinq, parfois sept. Ces différences résultent d'ailleurs souvent de la gêne imposée à l'allure mélodique par le placement des barres de mesure. Mersenne (1636) attribue pour fondement rythmique à la C. le pied iambique, ⏑ —, mais, ajoute-t-il, « on peut lui donner telle mesure qu'on voudra ». Maurizio Cazzati, dans son livre de *Correnti e balli* à cinq parties (1667), oppose les *C. alla francese* à celles *all' italiana*; toutes deux sont en rythme ternaire avec anacrouse et premier temps appuyé par l'usage du point :



Lorsque, au XVIIIe s., Bach, Hændel, Rameau et leurs contemporains placent une C. dans leurs *suites*, cette forme n'a plus avec la danse qu'une relation nominale. Succédant presque invariablement à l'allemande, elle contraste avec celle-ci et remplit le

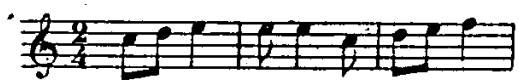


(BACH, *Suites anglaises*, I.)

rôle du fugato en mouvement rapide, qui se rattache à l'adagio dans la sonate et l'ouverture. Les compositeurs modernes qui ont écrit des suites « en style ancien », ont traité la C. sur le modèle de Bach, avec des développements et quelquefois des « doubles » en variations.

Courtaud, n. m. Ancien instrument à vent en bois dont le nom décrit l'aspect extérieur. Apparenté au *cervelas*, il servait, comme celui-ci, de basse aux chalumeaux et fut abandonné lorsqu'on eut inventé le basson. || Nom du tuyau le plus grave de la musette.

Cracovienne, n. f. La plus ancienne des danses nationales polonaises. On la dansait déjà sous la dynastie des Jagellon (XVe-XVIe s.), et elle est encore populaire dans toute la Pologne, spécialement dans la région de Cracovie, d'où elle tire son nom, *Krakowiak*. Sa mesure est à 2/4 avec le second temps appuyé; elle commence lentement, et s'accélère pour se terminer en une sorte de galop appelé *Suwany*.



Chopin a intitulé « Krakowiak » son grand *Rondo de concert*, op. 14 (1834), dont le thème rappelle le rythme de cette danse. Glinka a placé une K. parmi les airs de ballet de son opéra *La Vie pour le tsar* (1839).

Craillement, n. m. Cri de la corneille.

Cramignon, n. m. Genre de chanson populaire propre au pays de Liége, comptant beaucoup de couplets d'un caractère naïf et comique.

Crécelle, n. f. Instrument de percussion, en bois, composé d'une roue dentée mue par une manivelle et qui, par sa rotation, accroche à chaque dent une ou plusieurs lamelles de bois flexibles. Le bruit engendré par le déclic répété de ces lames est proportionnel aux dimensions de l'appareil. La C. n'est plus de nos jours qu'un jouet d'enfant, populaire en Alsace et en Allemagne. Elle a servi autrefois d'instrument de signaux et remplacé la cloche. La grande C. de Nuremberg, dont la mise en action par un treuil exigeait le concours de deux hommes, retentissait dans cette intention, au XVIe s., avec un bruit assourdissant.

Credo. Partie de l'ordinaire de la messe qui a pour texte le Symbole de Nicée. La liturgie romaine en admet plusieurs mélodies différentes, dont l'intonation, sur les mots « Credo in unum Deum », est réservée au prêtre célébrant et dont les versets sont chantés à deux chœurs selon les traditions de l'antiphonie. Le C. est le plus étendu des cinq morceaux d'une messe en musique. (Voy. *Messe*.)

Crépitation, n. f. Bruit réitéré d'un feu qui pétille. Wagner en a donné une amplification musicale merveilleuse, dans la scène finale de *La Walkyrie*.

Crescendo, part. du v. tr. ital. *crescere* = accroître, employé comme adv. pour prescrire une augmentation graduelle de l'intensité du son, et comme n. m. pour désigner le procédé lui-même. Il n'est pas douteux que le C. n'ait été pratiqué, dans le

chant, depuis une époque reculée, mais son indication dans l'écriture est relativement récente. Couperin regrette (1713) que le clavecin soit un instrument dont « on ne peut enfler ni diminuer les sons »; d'autres instruments le pouvaient donc. Tosi (1723) en parle comme d'un procédé déjà ancien. On le trouve indiqué dans les œuvres du claveciniste Platti (1742) et figuré, ainsi que le *decrescendo*, par un signe spécial, dans le traité du violoniste Geminiani (1749). Gossec écrit le mot *crescendo* en toutes lettres dans la partie de violon de ses *Trios*, op. 1, publiés à Paris en 1752. La même année, il est fait mention d'un effet d'augmentation graduelle du son dans le *Te Deum* de Calvière, exécuté à Paris. L'emploi qu'en fit Stamitz dans l'orchestre de Mannheim, après 1755, lui fut donc probablement suggéré par les souvenirs de son séjour en France. L'application élémentaire du C. est celle qui l'associe à une progression mélodique ascendante. En 1811, le compositeur italien Mosca plaça dans un de ses opéras un effet de C. qui fut, peu après, reproduit fortuitement ou imité par Rossini, avec un succès éclatant. Pendant quelques années, le C. fut un élément infaillible de succès pour les finales d'opéras. Dans la musique instrumentale, Beethoven en avait usé avec toute l'originalité de son génie. Il n'est aucun musicien qui n'ait présent à la mémoire l'extraordinaire C. qui relie le scherzo au finale, dans la *Symphonie en ut mineur* (1808). (Voy. aussi *Expression.*)

Crétique, voy. *Pied.*

Cri, n. m. **1.** Son inarticulé arraché à l'homme par la douleur ou les passions. L'effort vocal nécessaire à la production du cri outrepasse les conditions normales de l'émission de la voix chantée. Les compositeurs qui l'ont introduit en des scènes particulièrement pathétiques l'ont parfois prescrit sans le noter : ainsi fait Wagner dans *Tristan et Isolde*, acte II, sc. III, en écrivant, au-dessus de la portée qui contient la partie de Brangaine : « Elle pousse un cri aigu »; plus généralement, le degré sur lequel le cri doit être proféré est fixé par la notation. Dans quelques ouvrages récents, se remarque l'emploi d'une forme spéciale de note. Debussy figure par une note lozangée le sol sur lequel Mélisande pousse un cri d'effroi, à la vue des trois pauvres assis dans la grotte (*Pelléas et Mélisande*, acte II, sc. III). Dukas se sert du même signe pour le cri que poussent les six femmes, lorsque Ariane brise la fenêtre du souterrain (*Ariane et Barbe-Bleue*, acte II). ‖ **2.** On nomme cris les appels vocaux où sont différenciées musicalement les inflexions de la voix, sans qu'il y ait chant proprement dit. Tels sont les cris des marchands en plein vent et des travailleurs de certains métiers, dont les compositeurs ont à diverses époques tiré un heureux parti descriptif. Déjà les contrepointistes italiens du XVe s. s'y essayaient; au XVIe, Clément Janequin fit des « cris de Paris » le tissu musical d'une de ses plus célèbres chansons à quatre voix. Quelques motifs semblables assurèrent le succès d'une scène de *La Fanchonnette*, de Clapisson (1856), avant de se voir enchâssés, avec un art infini, dans un tableau de *Louise*, de G. Charpentier (1900). ‖ **3.** Émission du son propre à chaque espèce animale. Le cri, fixé par l'hérédité, constitue un langage pour les individus de même espèce. Son élément primordial immédiatement reconnaissable réside dans le timbre, mais une construction mélodique et rythmique existe chez les espèces supérieures. Quoiqu'il soit difficile de les traduire musicalement, les cris des animaux ont été cependant notés plus ou moins approximativement par de nombreux compositeurs qui les ont introduits dans leurs œuvres.

Criard, adj. 2 g. Se dit d'un son désagréable, aigre ou violent.

Crier, v. intr. Pousser des sons inarticulés. Forcer la voix en chantant ou en parlant.

Crin, n. m. Long poil garnissant l'encolure et la queue du cheval. Les crins de couleur blanche sont employés dans la fabrication des archets, dont ils forment la *mèche.*

Crin-crin, n. m. pop. Mauvais violon, mauvais violoniste.

Crissement, n. m. Son aigu et grinçant produit par le frottement.

Cristallin, adj. 2 g. Se dit du timbre d'une voix élevée et très pure, par comparaison avec le son que rend un objet de cristal sous un léger choc.

Croassement, n. m. Cri du corbeau.

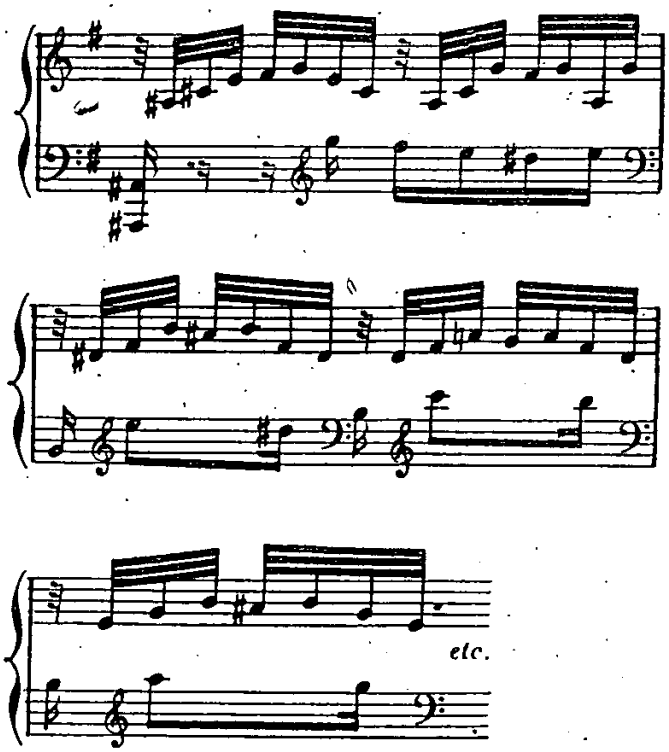
Croasser, v. intr. Se dit du corbeau qui crie et, dans la facture d'orgues, des tuyaux de bombarde qui rendent un son défectueux.

Croche, n. f. Figure de note affectant la forme d'une noire dont la queue se termine par un crochet. La croche vaut la moitié d'une noire. (Voy. *Valeur.*)

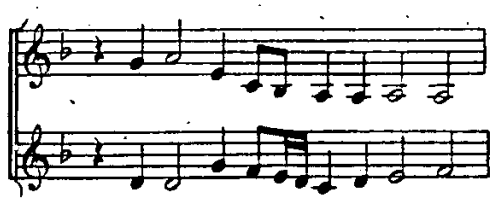
Crochet, n. m. Petit trait oblique ou légèrement incurvé ajouté à la queue d'une note pour en réduire la valeur.

Crochue, n. f. Ancien nom de la croche.

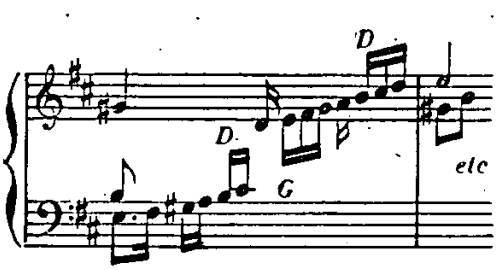
Croisement, n. m. Interversion de deux objets, qui échangent entre eux leurs places. Dans la composition harmonique, passage d'une partie au-dessus de celle qui lui est normalement supérieure, et réciproquement. Les C. sont prohibés dans l'enseignement classique, sauf en des cas exceptionnels concernant la résolution des dissonances. Mais les maîtres anciens et modernes ne se croient pas tenus à toujours les éviter, et l'on en trouve dans leurs œuvres des exemples fréquents (*1*). || Dans le jeu des instruments à clavier, passage de l'une des mains par-dessus l'autre (*2*). Rameau, dans ses *Pièces de Clavecin* (1724), s'attribue l'invention de ce procédé, aussi agréable, dit-il, à l'œil qu'à l'oreille, ce que confirme le titre d'une pièce de L. Marchand, *Le Spectacle des mains* (1748). Le C. de mains apparaît donc, à cette époque, comme un artifice de virtuosité, regardé comme propre à gagner l'admiration du public. Une fois passée la période de nouveauté où ce but accessoire perdrait son intérêt, l'on devait conserver l'usage du C. de mains pour faciliter le transport d'un motif dans les régions extrêmes du clavier, et créer des oppositions entre les sons aigus et les sons graves. Les nombreux exemples qui en sont offerts dans les œuvres de Domenico Scarlatti († 1757) font désigner ce maître comme le véritable promoteur du C. de mains. Beethoven et ses contemporains ont fait un usage fréquent de ce procédé, qui est d'un usage constant chez les pianistes modernes. Ceux-ci, pour éviter les changements de clef, usent souvent d'une notation à trois portées.



(Beethoven, *Sonate*, op. 2, n° 3.)



(*1*) (Le Jeune, *Le Printemps*, 1588.)

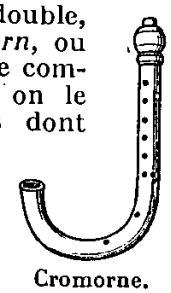


(*2*) (Rameau, *Les Tourbillons*, 1724.)

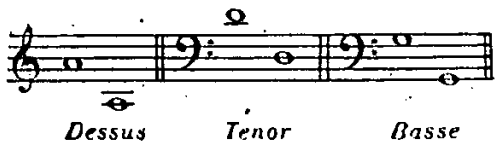
Croix, n. f. Signe ajouté à la notation, sous la forme + ou ×, pour figurer, chez les chanteurs et instrumentistes des XVIIe et XVIIIe s., un trille court à la note supérieure et, dans le chiffrage de la basse, un intervalle augmenté.

Croma. Voy. *Chroma*.

Cromorne, n. m. Ancien instrument à vent, à anche double, appelé en all. *Krummhorn*, ou cornet recourbé. Vers le commencement du XVIIe s., on le construisait en familles dont la basse était nommée quelquefois *tournebout*, et dont chaque type avait une étendue limitée à une octave. Plusieurs joueurs, de C. figuraient dans la musique de l'Écurie des rois de France. Le Musée du Conser-



Cromorne.



vatoire de Paris possède un grand C. basse; le Musée de Bruxelles, toute une famille. || Jeu d'orgues à anches, de huit pieds, de sonorité douce.

Croque-notes, n. m. pop. Mauvais musicien. On disait autrefois, dans le même sens, croque-sol.

Crotales, n. f. plur. Instrument de percussion en usage dans l'antiquité et dont on a construit des fac-similés pour servir dans des scènes d'opéras et de ballets. Il se compose de deux lames creuses de bois ou de métal, serrées à la base par une poignée et qui, étant agitées, se heurtent par leur extrémité libre et produisent un bruit analogue à celui des castagnettes.

Cruchement, n. m. Son rendu par certains jeux d'orgues et spécialement par le jeu de cromorne.

Crucher, v. intr. Se dit de certains jeux d'orgue qui résonnent à la manière du cromorne.

Cuivre, n. m. Métal rougeâtre, moins dur que le fer, choisi pour la fabrication des instruments à vent en raison de sa ductilité. Le C. entre pour une proportion de 70 à 80 p. 100 dans la composition du métal de cloche. || On désigne souvent par abréviation sous le titre « les cuivres » le groupe des instruments à vent faits de cette matière, qui font partie de l'orchestre symphonique et qui constituent presque exclusivement l'orchestre militaire.

Cuivré, adj. 2 g. Caractère de l'un des trois genres de sonorité obtenus dans le jeu du cor (voy. ce mot). || Se dit d'une voix dont le timbre est dur et éclatant et rappelle celui des instruments à vent en cuivre.

Cursus. Terme de chant liturgique. Observation, dans le chant, des règles de l'accentuation grammaticale, pratiquées dans les textes latins durant les premiers siècles de l'Église, puis tombées en désuétude et de nouveau rappelées en usage au XIe s. Leurs variétés n'affectent pas la construction mélodique, mais les nuances d'accentuation du texte. || Ce terme a signifié également un ensemble d'offices religieux chantés.

Cuspida. Ancien nom d'un jeu d'orgues, appelé en Allemagne *Spitzflöte*, flûte aiguë, faisant partie de la série des jeux de flûtes ouverts.

Cycle des quintes, voy. *Cercle*.

Cyclique, adj. 2 g. nouvellement introduit pour caractériser le plan d'une composition qui roule tout entière, en ses divers mouvements, sur le retour et les transformations d'un thème générateur. Il semblerait que l'on en reconnaisse le principe dans les anciennes *suites*, où l'allemande, la courante, etc., offrent des modifications rythmiques et mélodiques d'un même motif; mais ces pièces isolées ressortissent du genre *variation*, tandis que la forme cyclique use du point d'appui thématique comme d'un élément fertilisant qui s'incorpore à sa substance. En ce sens, et bien que le traitement du *leit-motiv*, dans les œuvres dramatiques de R. Wagner, ait avec elle une grande analogie de fond, la création de la forme cyclique appartient à César Franck, qui en a donné des modèles admirables dans ses œuvres instrumentales.

Cylindre, n. m. Tube arrondi, d'un diamètre égal dans toute sa longueur. Les instruments à vent dits aujourd'hui à pistons, cors, trompettes, cornets, etc., dont le mécanisme spécial consiste en un ou le plus souvent trois C., en chacun desquels se meut un piston, ont été appelés « instruments à C. » dans les premiers temps de leur adoption. || La principale pièce du mécanisme des carillons automatiques, des sonnettes, des orgues « de Barbarie », est un C. plein, à la surface duquel sont fichées des dents de métal, qui accrochent et déclenchent, pendant la rotation, les leviers des marteaux ou les lames vibrantes. Le C. des grands carillons est appelé *tambour*. (Voy. *Carillon*.) || Dans le phonographe d'Edison et ses dérivés, c'est sur un cylindre rotatif, recouvert de cire ou d'une matière analogue, que viennent s'enregistrer les vibrations. Le C. impressionné est souvent appelé *rouleau*.

Cylindrique, adj. 2 g. On distingue, parmi les instruments à vent, ceux dont le tube est C., c'est-à-dire égal en diamètre dans toute sa longueur : clarinette, flûte, etc., de ceux dont le tube est conique.

Cymbales, n. f. plur. **1**. Instrument de percussion composé d'une paire de plaques circulaires de bronze, dont le milieu, renflé en demi-sphéroïde, reçoit une poignée en cuir. La composition de l'alliage métallique est ordinairement de 80 p. 100 de cuivre et 20 p. 100 d'étain. La vitesse de vibration étant en raison directe de

l'épaisseur et en raison inverse du carré du diamètre, plus la C. sera épaisse, et plus sa sonorité deviendra aiguë, plus son diamètre s'élargira, et plus elle rendra un son grave. On met les C. en vibration en les frappant l'une contre l'autre, ou, lorsqu'on veut obtenir des effets plus doux, en frappant une seule C. avec une maillochе ou une baguette. Berlioz a réalisé, dans la scène de l'apparition de l'ombre d'Hector, de *La Prise de Troie*, un effet impressionnant par un frémissement des C. en pianissimo. Rimsky-Korsakow a réuni les C., frappées avec une baguette de timbales, au triangle, au tam-tam, et à des accords tenus ou pincés par l'orchestre, pour imiter le bruit des cloches lointaines, dans l'Ouverture de *La grande Pâque russe*. Dans les orchestres secondaires, une C., est attachée à la grosse caisse, et le même musicien, tenant d'une main la seconde C. et de l'autre la maillochе, frappe les deux instruments à la fois. || **2.** Jeu d'orgues, le plus aigu de tous les jeux de mutation, formé de tuyaux de petites dimensions, qui produisent dans la région suraiguë, à partir de deux octaves au-dessus de la fondamentale, des accords formés de deux octaves superposées avec la quinte intermédiaire.

Czarda, n. f. tchèque (pron. tcharda, plur. tchardaches). Danse populaire hongroise, tirant son nom du cabaret (*csarda* ou *czarda*) où elle s'exécute. C'est une forme vulgaire et plus animée du *palotas*, où se succèdent trois mouvements, un air grave, un air gai et un air fougueux et très rapide. Deux *C.* pour le piano figurent dans l'œuvre de Liszt.

D

D. Quatrième lettre de l'alphabet et quatrième note de la gamme diatonique, équivalant au *ré*, dans la notation alphabétique. || Abrév. pour le mot *dessus*, anc. n. fr. du soprano.

D. C. Abrév. de *Da Capo*.

Da Capo, loc. ital., = du commencement, prescrivant la reprise de la première partie du morceau après les couplets, dans un rondeau, ou après la seconde partie, dans un air. (Voy. *Air.*)

Dactyle. Voy. *Pied*.

Dal segno, loc. ital. prescrivant la reprise du morceau depuis le lieu marqué du signe approprié, qui est ordinairement 𝄋.

Danse, n. f. Suite de pas et de gestes rythmés. Observée chez les peuples primitifs ou étudiée d'après les monuments des anciennes civilisations, la compénétration des deux arts, musique et D., paraît si intime, que leur communauté d'origine a pu être regardée comme vraisemblable, et que l'on a proposé de considérer la D. comme l'inspiratrice et la source de la musique. Quoi qu'il en soit des découvertes ou des hypothèses fournies par l'ethnographie et l'archéologie, l'art musical, chez les peuples de l'Europe chrétienne, procède de deux courants dont la part respective ne saurait être délimitée et qui sont la parole et le geste, la poésie chantée et la D. Celle-ci reste inséparable du rythme musical, qui, seul, lui confère la vie. Que par sa destination et son caractère, la D. soit religieuse, guerrière, plastique, ou populaire, la variété de ses manifestations et leur constant renouvellement entraînent une mobilité semblable dans les formes musicales qui les complètent et qui, souvent, s'en séparent et acquièrent une existence propre. (Voy. *Ballet*, *Musique de D.*, *Suite*, et aux noms de chaque sorte d'air de D.)

Déchant, n. m. Forme rudimentaire d'harmonie à deux voix, pratiquée au moyen âge. (Voy. *Organum.*)

Déchanteur, n. m. Compositeur ou chanteur de déchants.

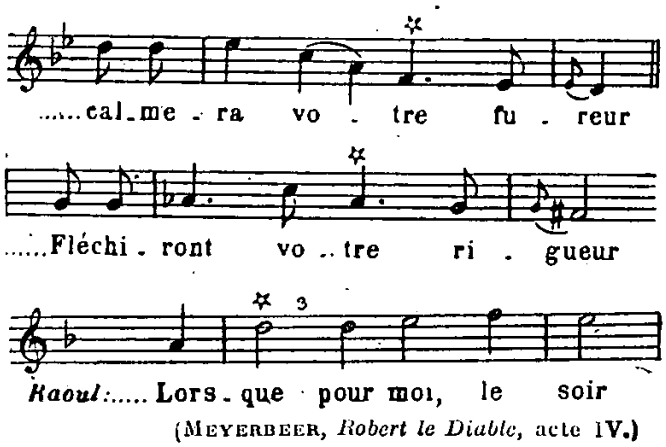
Déchargeoir, n. m. Soupape d'échappement pour l'air en excès, dans la soufflerie des orgues.

Déchiffrage, n. m. Lecture et exécution à première vue d'un morceau de musique.

Déchiffrer, v. tr. Lire et exécuter la musique à première vue.

Déclamation, n. f. Art de la prononciation et de l'accentuation des paroles, dans le discours et dans le chant. Les poètes-musiciens du moyen âge, qui réglaient le rythme de leurs mélodies sur la scansion des vers, et ceux du XVIe s., qui essayaient de traduire en valeurs musicales les mètres poétiques, considéraient avant toute chose la durée des sons. Dans leurs premières tendances vers l'expression, les compositeurs cherchèrent à créer les images sonores tirées de la direction ascendante ou descendante des motifs ou de l'emploi de modes ou d'intervalles réputés propres à la for-

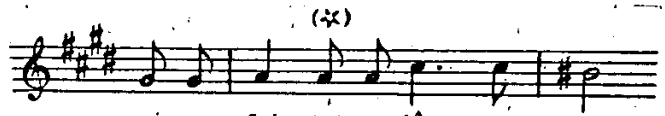
mation d'une sorte de vocabulaire conventionnel. Ce système, déjà remarquable chez les madrigalistes, fut porté à son plus haut degré de force et de beauté chez J.-S. Bach, et il demeure le fondement du style descriptif dans la musique instrumentale. L'idée de dégager, des inflexions naturelles du langage parlé, la mélodie qui s'y trouve en puissance ne semble pas avoir surgi avant le XVIIe s. Racine prêtait une grande importance aux accents de la D., et la Champmeslé, sous son inspiration, récitait ses vers avec des nuances que les écrivains du temps ont décrites comme véritablement musicales. Lulli, frappé de la beauté de cette D. et de sa puissance émotionnelle, en étudiait les accents qu'il réalisait par la notation dans ses récitatifs et ses airs. Il orientait ainsi le chant dramatique français dans une voie que suivirent Rameau et Gluck et où Grétry, à son tour, engagea la comédie musicale. Lui aussi écoutait les grands acteurs; mais il observait jusque dans le langage familier les inflexions de la parole parlée sous l'empire d'un sentiment nettement défini, et il les transportait en formes simples et sincères dans ses charmantes ariettes. Voués à la poursuite d'autres effets, les compositeurs de la première moitié du XIXe s. montrèrent une indifférence singulière à l'égard de la D. Non seulement Meyerbeer, qui était un étranger, mais les musiciens français les plus applaudis en ont laissé maintes preuves, et, si la critique s'amusait, par exception, à remarquer qu'Auber, dans *La Muette* (1831), avait disposé le motif : « Amis, la matinée est belle », de façon à faire entendre : « Ami Lama, Tinée est belle », en revanche elle protestait rarement contre les fautes que contenaient, à l'égard de l'*e* muet et de la rime féminine, de très célèbres ouvrages :



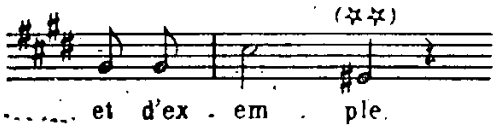
(MEYERBEER, *Robert le Diable*, acte IV.)

Avec la génération suivante, de telles erreurs redevinrent heureusement rares. On vit Gounod apporter de grands soins dans l'association de la musique aux paroles, y insister dans ses lettres et ses écrits, proposer l'admission de la prose comme susceptible de s'allier, aussi bien que les vers, à la mélodie. Un mouvement semblable se prononçait hors de France. C'est un des caractères de la réforme wagnérienne que d'avoir, avec une insistance inconnue jusque-là dans la musique allemande, posé comme l'un des facteurs essentiels de la vérité dramatique la juste accentuation de la parole par le chant : en écrivant lui-même le texte de ses drames, Wagner réalisait sans effort cette fusion des deux langages. Soit que pareillement ils se fassent leurs propres librettistes, comme d'Indy ou Charpentier, soit qu'ils adoptent le texte littéral d'un prosateur ou d'un poète, ainsi que font Bruneau, Debussy, Dukas, nos maîtres français contemporains serrent étroitement la mélodie des mots. Laloy décrit le style dramatique de d'Indy en disant que « sans cesse sa déclamation devient un chant, sans cesse les notes s'organisent en motifs » qui forment un « discours suivi », et il admire chez Debussy la vérité « saisissante » d'une D. qui ne s'inspire plus, comme au temps de la tragédie lyrique, de l'art des grands acteurs, mais directement des sons de la parole. La même sincérité anime les mélodies à voix seule avec piano, qui forment aujourd'hui un répertoire si riche de musique de chambre française. Le traitement des *e* muets est un détail significatif dans l'ensemble des procédés de la D. musicale; de même qu'ils « ne comptent pas » dans la mesure des vers, de même les musiciens ne les font-ils figurer dans le dessin musical qu'en notes brèves, placées sur un temps faible (*), ou sur un intervalle descendant (**), ou encore entre parenthèses (***) (voy. ex. page suiv.).

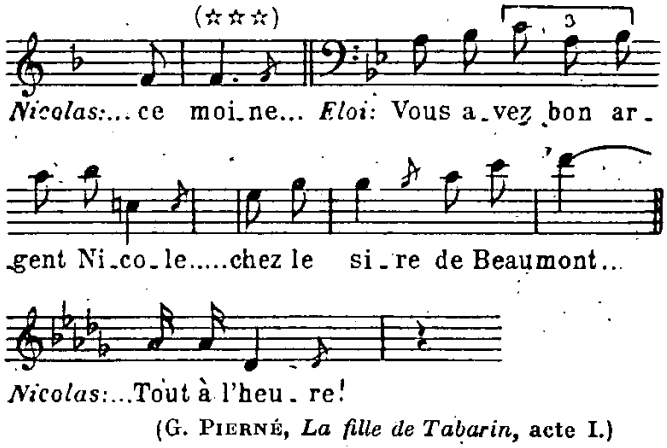
Depuis les origines du Conservatoire de Paris, une ou deux classes y ont été consacrées à la « D. lyrique »; leur programme primitif comprenait la récitation des rôles, sans la musique, et l'étude de la prononciation et de l'accentuation. Bien que leur dénomination première subsiste toujours, on les désigne plus habituellement par les titres de classes d'opéra et d'opéra-comique.



(BORDES, *O mes morts.*)



(BORDES, *O mes morts.*)



(G. PIERNÉ, *La fille de Tabarin*, acte I.)

Decrescendo, loc. ital. opposée à *crescendo* (voy. ce mot) et prescrivant une décroissance graduelle de l'intensité du son.

Déduction, n. f. Chez les théoriciens du moyen âge, nom de la gamme diatonique ascendante, la gamme descendante étant appelée *réduction.*

Degré, n. m. Situation d'un son dans l'échelle. Les sept sons de la gamme diatonique, dans l'intervalle d'une octave, sont désignés par les sept premiers chiffres romains; considérés du point de vue harmonique, ce sont : I, tonique; II, seconde; III, tierce; IV, quarte; V, quinte; VI, sixte, VII, septième; du point de vue tonal : I, tonique; II, sus-tonique; III, médiante; IV, sous-dominante; V, dominante; VI, sus-dominante; VII, sensible. Les D. sont dits conjoints lorsqu'ils se succèdent immédiatement, en montant, ou en descendant; ils sont appelés disjoints, quand un ou plusieurs D. intermédiaires les séparent.

Délié, adj. 2 g., qualifiant l'agilité et l'indépendance des doigts, dans le jeu du piano. Un des ouvrages classiques de Czerny a pour titre *L'Art de délier les doigts.*

Démanché, n. m. Procédé d'exécution sur le violon et les autres instruments à cordes à manche, consistant à déplacer la main gauche et à la rapprocher du chevalet. Ce terme se rencontre déjà chez Rabelais (1550), ce qui établit l'ancienneté de l'usage qu'il désigne.

Démancher, v. tr. Action de jouer *au démanché.*

Demi-cadence. Voy. *Cadence.*

Demi-pause, n. f. Signe de silence, valant la moitié d'une ronde, soit une blanche, dans la notation moderne. (Voy. *Silence.*)

Demi-soupir, n. m. Signe de silence équivalant à une croche. (Voy. *Silence.*)

Demi-ton, n. m. Le plus petit intervalle pratiqué dans la musique moderne. On le forme de trois manières : le *D.-T. diatonique,* dont le rapport est 16/15, est formé par deux notes de nom différent, telles que *ut-ré* bémol, *mi-fa,* etc.; le *D.-T. chromatique,* rapport 25/24, est produit par deux notes de même nom, dont l'une est altérée, soit *ut-ut* dièse, *ré* bémol-*ré,* etc.; le *D.-T. enharmonique,* dont les deux termes sont théoriquement séparés par la distance d'un comma, mais se confondent à l'oreille depuis l'adoption de la gamme tempérée, est formé de deux notes de nom différent, qui rendent le même son, comme *ut* dièse et *ré* bémol.

De profundis. Psaume CXXIX, l'un des sept psaumes de la pénitence. La liturgie catholique en ordonne la récitation ou le chant dans l'office des morts, au moment de la levée du corps, à la fin des laudes, et comme quatrième psaume, aux vêpres des morts. Il a été plusieurs fois mis en musique, notamment par Orlando de Lassus (1584), Lulli (1683), La Lande.

Des, *ré* bémol dans la nomenclature allemande.

Désaccordé, adj. 2 g. Se dit d'un instrument qui a perdu l'accord.

Descendant, adj. 2 g. Qualificatif d'un dessin ou d'une gamme qui procède de l'aigu au grave.

Descendre, v. intr. Passer d'une région ou d'un degré de la gamme à un autre qui lui est inférieur.

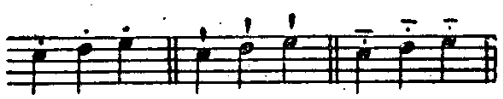
Désharmonie, n. f. Néol. admis par Littré comme équivalent de *discordance*, mais qui ne s'est pas établi dans l'usage.

Dessin, n. m. Terme emprunté aux arts plastiques pour désigner en musique un motif ou un groupe de notes jouant un rôle principal ou accessoire dans une composition.

Dessus, n. m. Anc. nom de la voix la plus aiguë, appelée en lat. *superius*, en ital. *soprano*, et de la partie supérieure d'une composition harmonique. Le même mot désignait autrefois le type le plus élevé d'une famille instrumentale : « dessus de violon », « dessus de viole », etc.

Détabler, v. tr. Terme de lutherie. Action d'ouvrir, de démonter un instrument à cordes.

Détaché, n. m. et adj. 2 g. Procédé d'exécution consistant à séparer nettement l'un de l'autre deux ou plusieurs sons consécutifs. Qualificatif de l'effet de ce procédé. On obtient le D., dans le chant, par une articulation distincte de chaque son; dans le jeu des instruments à clavier, par le relèvement du poignet; dans le jeu des instruments à vent, par le coup de langue; dans le jeu des instruments à archet, par le relèvement de l'archet quittant la corde entre chaque note. L. Capet distingue dans le jeu du violon deux sortes de D. : le *D. souple*, qui demande une simple inflexion des doigts sur la baguette, au début de chaque note, et le *D. rude*, qui veut une attaque prompte et vigoureuse. En y joignant un arrêt brusque entre les sons, on transforme le D. en *martelé*. De toutes façons, le D. s'exécute sur une longueur de coup d'archet appropriée au mouvement du morceau ou du passage auxquels il s'applique. C'est en se basant uniquement sur ce fait que beaucoup d'auteurs nomment *grand D.* celui qui exige toute la longueur de l'archet, *moyen D.* et *petit D.* ceux que l'on obtient par des coups d'archet répétés, de moindre longueur. On marque les diverses sortes de D. par des points, des points surmontés de petits traits, des traits horizontaux, des soufflets, des accents verticaux.



En ce dernier cas, le D. devient plus coupant, plus cassant, et prend les noms de *spiccato*, *staccato*, sons *piqués*. Les auteurs varient d'ailleurs dans l'emploi qu'ils font et l'interprétation qu'ils donnent de ces signes. Le rôle de l'exécutant est de les traduire selon l'esprit de la phrase musicale et selon les possibilités spéciales de son instrument et de son intelligence artistique. || On appelle *morceau détaché* tout fragment, complet en lui-même, tiré d'un opéra, d'une symphonie, etc., et joué ou publié séparément.

Détonation, n. f. Bruit produit par une explosion.

Détoner, v. intr. Produire un bruit subit en explosant.

Détonnation, n. f. Néol. admis par Littré, mais non répandu dans l'usage. Fausse note, note produite hors du ton. (Voy. *Couac.*)

Détonner, v. tr. Sortir du ton, produire une fausse note, soit en chantant, soit en jouant d'un instrument.

Deuterus, anc. nom du 3e mode du plain-chant, dit *deuterus authente*, mode de *mi*, et du 4e ou *deuterus plagal*, mode de *si*. (Voy. *Mode.*)

Deux-quatre. Mesure binaire composée de deux noires. (Voy. *Mesure.*)

Développement, n. m. Traitement mélodique et harmonique d'un motif, qui en fait ressortir les différents aspects, en vue de la réalisation du plan et du but assignés à la composition. || Partie d'une fugue ou d'une composition du genre sonate, qui succède à l'exposition et dans laquelle, selon la fantaisie du musicien ou selon des règles conventionnelles, le motif ou les motifs principaux sont divisés, modifiés, imités, transformés ou reproduits de manière à en épuiser les ressources. Dans la sonate et la symphonie de l'époque classique, le D. est séparé de l'*exposition* par une double-barre qui prescrit ordinairement la reprise de celle-ci; il s'enchaîne à la coda et forme la partie centrale et la plus étendue du morceau. Le génie inventif, l'habileté technique d'un maître s'y révèlent dans toute leur puissance. En libérant les formes instrumentales des cadres rigides où elles tendaient à s'enfermer, Beethoven et ses successeurs jusqu'à nos jours ont attribué au D. une importance et une indépendance de plus en plus grandes, d'où jaillissent sans cesse de nouvelles beautés : aussi l'étude analytique de leurs œuvres est-elle le corollaire le plus profitable d'un cours de composition musicale.

Développer, v. tr. Traiter un motif de manière à en tirer les conséquences qu'il comporte.

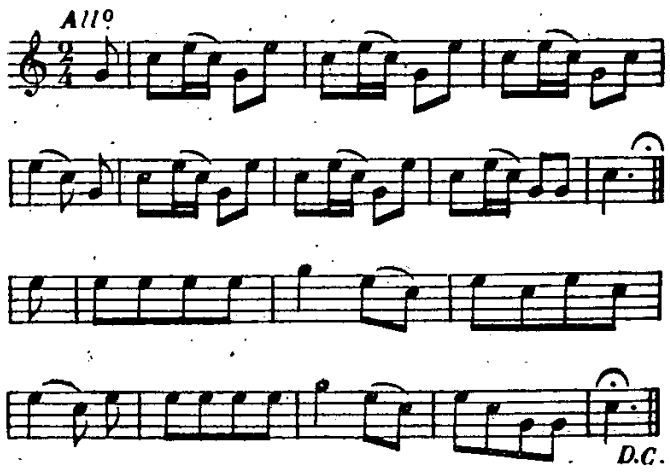
Devers, n. m. Partie antérieure des tuyaux de montre, faisant saillie hors de la boiserie de l'orgue, et que maintiennent les claires-voies des plates-faces et des tourelles.

Devise, n. f. Sentence ajoutée à la notation d'un canon énigmatique, pour aider à sa résolution. (Voy. *Canon.*)

Diabolus in musica. Nom donné par les anciens théoriciens à l'intervalle de triton, dont ils prohibaient l'emploi. (Voy. *Triton.*)

Dialogue, n. m. Ce mot, dont le sens littéral supposerait la présence de deux interlocuteurs seulement, a servi de titre, dans la seconde moitié du XVIe s. et au XVIIe, à des compositions profanes ou religieuses, à quatre six, sept, huit et jusqu'à dix voix, qui servent en quelque sorte de trait d'union historique entre le madrigal et la cantate. Les plus anciennes furent insérées dans les livres de madrigaux de Cipriano de Rore (1557), Willaert (1559), Andrea Gabrieli (1570). Orazio Vecchi fit paraître en 1608 tout un livre de *Dialoghi*. Dans le genre religieux, le *Dialogus per la Pascua*, de H. Schütz († 1660), est devenu célèbre depuis ses rééditions modernes. M.-Ant. Charpentier († 1702) a intitulé *Dialogues* plusieurs de ses petits oratorios. Il existe aussi des D. à plusieurs claviers pour l'orgue.

Diane, n. f. Signal militaire qui s'exécute à la pointe du jour :



Diapason, n. m. **1.** Nom grec de l'intervalle d'octave, maintenu dans les langues latine et française par les théoriciens du moyen âge et jusque par Pierre Maillart (1610). || **2.** Anciennement, synonyme d'*ambitus* ou de *tessiture*. Francœur a intitulé « Diapason général des voix et des instruments » un tableau réunissant l'étendue comparée de chacun d'eux. || **3.** Dans la facture d'orgues : *a.* rapport entre le diamètre du tuyau et sa longueur. On dresse, sous le nom de D., pour chaque sorte de jeux, des tableaux contenant tous les chiffres relatifs aux dimensions des tuyaux et au débit de l'air employé dans un espace de temps et sous une pression donnés ; *b.* terme de la facture anglaise pour désigner un jeu analogue à la *montre* et au *prestant* des organiers français. || **4.** Norme adoptée pour l'accord des voix et des instruments. || **5.** Instrument servant d'étalon sonore et sur lequel se règle l'accord des voix et des instruments. Depuis les commencements de l'art harmonique, il est devenu nécessaire de fixer un point de repère devant guider l'exécution et la facture. On ignore sur quelles bases il pouvait s'établir dans les époques anciennes. Le premier renseignement précis est offert par l'orgue d'Halberstadt, mais ne remonte pas plus haut que 1495 ; à cette date le *la*, fixé actuellement à 870 vibrations simples par seconde, sonnait beaucoup plus haut, à 1 010 vibrations simples. En 1713, les orgues de la cathédrale de Strasbourg donnaient un *la* de 784 vibrations simples, et celles de Notre-Dame de Paris, un *la* de 810 vibrations simples. Dans un même pays, dans une même ville, existaient des habitudes différentes, selon qu'il s'agissait du *ton d'église* et du *ton de chambre*. Tosi (1723) recommandait aux maîtres de chant de faire étudier leurs élèves d'après le ton de Lombardie et non d'après celui de Rome, afin de leur faire acquérir des notes aiguës et de leur éviter tout embarras lorsqu'ils se trouveraient accompagnés par des instruments élevés. Un demi-siècle plus tard, l'écart entre ces deux D. était d'une tierce mineure : le *ré* lombard correspondait au *fa* romain. On constatait, durant la première moitié du XIXe s., une tendance générale à l'élévation du D., due en grande partie à l'importance prise par les instruments à vent, auxquels les sonorités aiguës prêtaient plus de netteté et d'éclat. Pour mettre fin à l'indécision régnante, le physicien allemand Scheibler fit approuver par un congrès scientifique tenu à Stuttgart en 1834, l'adoption d'un D. de 880 vibrations simples pour le *la* ; mais cette proposition eut peu d'influence. Vers 1840, le *la* se tenait à Paris aux

environs de 900 vibrations simples, à Vienne entre 868 et 890, à Berlin à 884, à Londres à 900 ou 910; il montait à 920 en Russie. Une commission de physiciens et de musiciens, qui eut Lissajous pour principale autorité et Halévy pour rapporteur, se réunit à Paris en 1859 pour étudier la possibilité de la fixation d'un D. universel ou qui pût le devenir. Elle s'arrêta au *la* de 870 vibrations simples, ou 435 vibrations doubles par seconde. Cette décision fut rendue obligatoire en France par décret, et un D. type fut construit et déposé au Conservatoire des Arts et Métiers, pour servir d'étalon : chaque D. fabriqué et mis en vente en France est vérifié conforme à ce D. type, par le moyen d'un comparateur optique inventé par Lissajous, qui contrôle l'exactitude du nombre des vibrations.

Diapason.

L'instrument officiellement choisi et désigné sous le nom de *D. normal* est une verge vibrante, faite d'une tige d'acier quadrangulaire, courbée en forme d'un U allongé ou d'une fourchette à deux dents. Inventé par l'Anglais Shore en 1711, il fait entendre; dès qu'on le met en vibration par le choc d'un corps dur, un son fixe, constant et distinct des harmoniques qui l'accompagnent. Le son est renforcé quand on dispose le D. sur une caisse de résonance. Les D. portatifs, à l'usage des accordeurs, des chefs de chœur, etc., sont pourvus d'un court manche en acier. On construit des D. ou des séries de D. accordés aux sons que l'on veut obtenir. Sizes et Massol se sont servi, pour leurs expériences sur les sons harmoniques, d'un énorme D. donnant l'*ut* de 32 vibrations simples. On établit des D. électriques dont les vibrations sont prolongées par un petit électro-aimant agissant comme celui d'une sonnette électrique. Ils sont employés dans la construction des appareils télégraphiques destinés à transmettre ou recevoir plusieurs dépêches à la fois sur un seul fil; ce système, qui porte le nom de ses inventeurs, Mercadier et Magunna, est basé sur le phénomène de la résonance sympathique : les courants ondulatoires étant caractérisés par le plus ou moins de fréquence de leurs vibrations et, musicalement, par la hauteur relative des sons fournis par les électro-diapasons qui leur donnent naissance, trois appareils Hughes fonctionnant en même temps et émettant respectivement les sons *ut, ré, mi*, de 1 034, 1 161 et 1 303 vibrations simples par seconde, ceux-ci seront reçus par trois monophones différents accordés à l'unisson de chacun d'eux.

Diapente, n. f. Nom grec de l'intervalle de quinte, conservé dans les langues latine et française par les théoriciens du moyen âge et de la Renaissance.

Diaphonie, n. f. Harmonie primitive pratiquée au IXe s. parallèlement à l'*organum*, et admettant le mélange des intervalles. (Voy. *Organum.*)

Diastématique. Voy. *Notation D.*

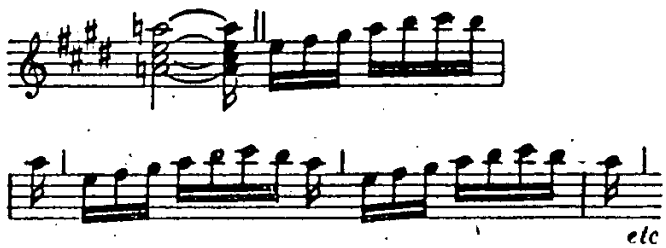
Diatessaron, n. m. Nom grec de l'intervalle de quarte, conservé par les théoriciens latins et français du moyen âge et de la Renaissance.

Diatonique, adj. 2 g. Qualificatif de l'un des trois genres de la musique, selon la doctrine de l'antiquité, dont le principe s'est maintenu dans la théorie moderne. La gamme diatonique, ou gamme naturelle, se compose de sept notes par octave, qui sont fournies par trois triades échelonnées de quinte en quinte : *Ut, mi, sol — Sol, si, ré — Ré, fa, la.* Ces sons, rapprochés le plus possible les uns des autres, forment la succession *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*, gamme diatonique type, renfermant cinq tons et deux demi-tons, sans aucune altération accidentelle. Le transport de cette gamme sur d'autres degrés engendre les *modes*, qui se différencient l'un de l'autre par la position des demi-tons. Que le nombre des modes soit de deux, comme dans la musique moderne, de huit ou douze, comme dans le chant liturgique et dans l'art polyphonique du XVIe s., le genre demeure diatonique, tant que l'on n'y introduit pas de demi-tons chromatiques ou enharmoniques.

Dictée, n. f. Exercice de solfège consistant à noter une mélodie d'après l'audition. L'introduction de la D. dans l'enseignement musical, au Conservatoire de Paris, eut lieu sous la direction d'Ambroise Thomas, vers 1872. Son usage, adopté dans tous les établissements similaires, a été étendu à l'enseignement primaire et imposé aux examens du brevet de capacité. Des ouvrages spéciaux; renfermant des milliers de thèmes, ont été composés pour les besoins pédagogiques, en vue de prévoir graduellement tous les genres de difficultés. Le *Cours complet de dictée musicale*, de Lavignac, qui forme un volume de 511 p., parut en 1882. En Allemagne, celui

de Hugo Riemann, où se trouvent des D. polyphoniques, fut publié en 1904. Le défaut absolu d'intérêt artistique de la plupart des thèmes de D. a été signalé à maintes reprises, et notamment par Pierre Aubry qui désirait voir approprier cet exercice à l'éducation du goût en même temps qu'à l'enseignement matériel de l'intonation et de la mesure.

Diérèse, n. f. Terme de logique, dont l'application à la musique a été proposée par Combarieu pour désigner une légère séparation rythmique exprimée par la notation et servant à faire sentir la division et la juste accentuation d'une phrase musicale :



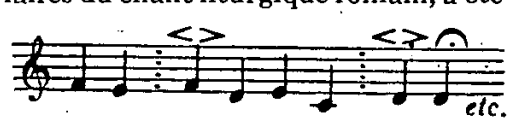
(Beethoven, Presto agitato, *Sonate 27*, n° 2.)

Dièse, n. m. Signe d'altération ayant pour effet de hausser d'un demi-ton la note devant laquelle il est posé, ou, s'il est placé à la clef, au commencement de la portée, toutes les notes figurées dans l'espace qu'il affecte. La forme moderne du dièse est ♯. On l'a aussi marqué autrefois par ×. Le double dièse, qui s'écrit ♯♯ ou 𝄪, élève la note de deux demi-tons.

Diésé, adj. 2 g. Qui est affecté d'un dièse.

Diéser, v. tr. Marquer une note d'un dièse.

Dies irae. Prose de la liturgie catholique dont la composition est attribuée avec vraisemblance à Thomas de Celano († 1256), qui la destinait à faire suite au *Libera* et à être chantée après ce répons, en dirigeant le cortège funèbre vers le champ de repos. Dans sa forme originale, elle s'arrêtait aux mots « Gere curam mei finis ». Elle a été introduite dans la messe des défunts. Son thème, l'un des plus impressionnants et des plus populaires du chant liturgique romain, a été



souvent traité musicalement par les compositeurs anciens et modernes, depuis Palestrina et Vittoria jusqu'à A. Bruneau. Berlioz l'a placé dans sa *Symphonie fantastique* (1828) et dans sa *Grande Messe des morts* (1837).

Diesis. Nom du demi-ton enharmonique, chez les théoriciens du moyen âge.

Diffraction, n. f. Déviation des ondes sonores, qui, au lieu de se propager en ligne droite, ont rencontré un obstacle qu'elles ont dû contourner. La D. est d'autant plus étendue que les longueurs d'onde sont plus considérables. On donne donc un son grave, au lieu du son aigu et perçant d'un sifflet, aux sirènes marines dont on veut faire entendre l'appel à de grandes distances.

Dilettante, n. m. ital., plur. en *i*, = amateur. Ce nom sert principalement à désigner l'amateur de musique italienne et, dans un sens péjoratif, une personne n'ayant de l'art qu'une connaissance superficielle.

Dim. ou **Dimin.** Abréviation pour *Diminuendo*.

Diminué, adj. 2 g. Qualificatif d'un intervalle dont la contenance a été réduite par l'emploi d'une altération accidentelle : quinte diminuée, septième diminuée, etc. (Voy. *Intervalle*.)

Diminuendo, adv. tiré du v. ital. *diminuere* = diminuer, employé pour prescrire une modération de l'intensité sonore.

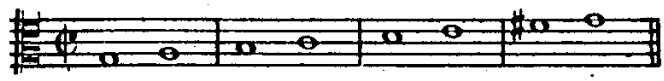
Diminution, n. f. Réduction de la valeur des notes. Type de variations basé sur le principe du contrepoint simple de 2e ou 3e espèce, à deux ou quatre notes contre une. Les « Airs avec second couplet en diminution », qui étaient à la mode au XVIIe s., étaient composés par ce procédé, dont un grand nombre d'airs variés pour les instruments, et entre autres le célèbre morceau de Hændel, surnommé *The harmonious Blacksmith*, fournissent des exemples.

Diplophonie, n. f. Possibilité pour un chanteur de faire entendre deux sons simultanés. Ce phénomène très rare, qui a été mentionné au XVe s. par Molinet et dont Antoine de Mura et Eustache de Caurroy, au XVIe, ont été cités comme des représentants, fut étudié en 1912 à la Société laryngologique de Berlin sur un baryton qui, chantant dans son registre naturel, donnait en même temps, et probablement par le nez, une note plus élevée. Le procédé est inexpliqué.

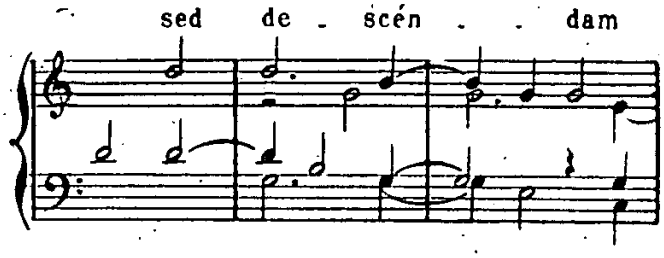
Direct. Voy. *Mouvement direct*. ‖ En chant liturgique, psaume chanté d'une façon directanée.

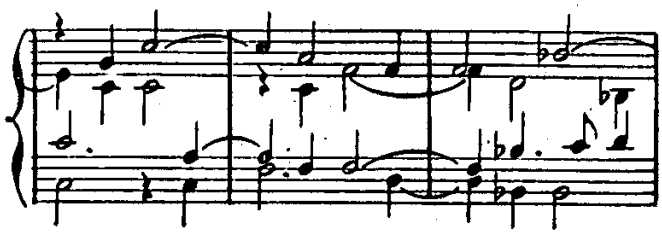
Directané, adj. Terme de chant liturgique. Exécution d'un psaume, d'un bout à l'autre, sans répétition ni intercalation. On chante de la même manière le *Trait* de la messe.

Direction, n. f. **1.** Action de conduire, de diriger. La D. de l'orchestre est l'art de conduire une exécution musicale à laquelle participe un nombre plus ou moins grand d'instrumentistes et de chanteurs. La langue allemande, qui manque de terme propre pour qualifier cet art, le désigne par l'infinitif, pris substantivement, du verbe transitif français germanisé *Dirigieren*. On le nomme en anglais *Conducting*. (Voy. *Chef d'orchestre*.) || **2.** Côté vers lequel se tourne ou progresse une chose. La D. ascendante ou descendante des motifs, dans la composition, est un des éléments de l'expression, auquel ont recouru de bonne heure les musiciens. On en signale des exemples dès le moyen âge, dans les mélodies grégoriennes. Les deux exemples ci-dessus sont tout à fait typiques : le sens du mot « descendit » est musicalement traduit par la descente progressive de la voix à travers toute une octave; dans le « Factus est repente », dont le thème a plus tard été repris par des maîtres de la musique polyphonique, les intervalles ascendants peignent l'image fournie par le texte. Les contrepointistes du XVe et du XVIe s. s'en sont largement servi. Il n'était guère de messe, à cette époque, où le texte du symbole « descendit de cælis » et les allusions des motets à l'Ascension, à l'Assomption ne fussent traduits par une descente ou une montée mélodiques :



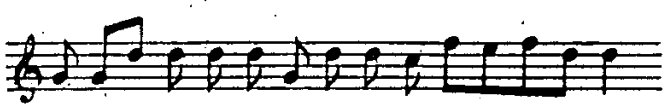
(PALESTRINA, Motet *Ascendens*.)





(JOSQUIN DESPRÉS, Motet *Absalon fili*.)

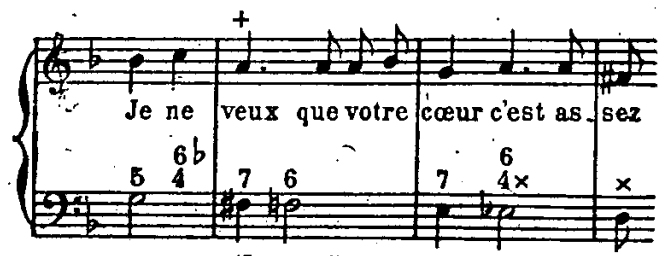
(Offertoire du Lundi de Pâques.)



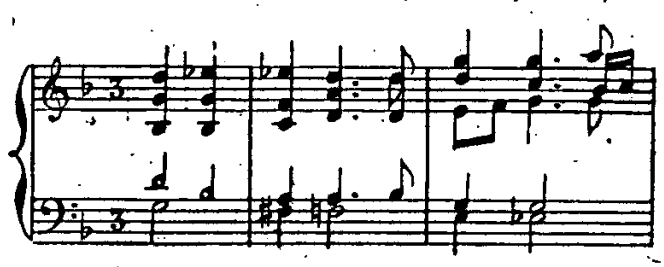
(Communion de la Pentecôte.)

Voy. aussi *Expression*.

En passant au domaine réaliste de la musique profane, cette utilisation descriptive de la direction des motifs devait tôt ou tard engendrer une quantité de formules toutes faites et de lieux communs mélodiques. Il en fut ainsi chez les compositeurs secondaires de l'opéra français au XVIIIe s. Mais en tout temps les maîtres ont su en tirer de beaux effets dramatiques. Il est curieux de comparer ces passages de *Roland*, de Lulli (1685) :



(LULLI, *Roland*, acte III, sc. IV.)



LULLI, *Roland*, acte III, sc. IV.)

avec la scène de l'apparition de l'ombre d'Hector, dans *La Prise de Troie*, de Berlioz (1863); ici, la voix de basse, chantant à demi-voix, descend de degré en degré la gamme chromatique, dans l'étendue d'une octave, entourée d'accords modulants auxquels une orchestration mystérieuse achève de donner un coloris incertain et comme surnaturel. Berlioz adapte des motifs descendants non seulement à la description de la mort de Didon, mais à l'expression des sentiments de honte et de désespoir qui remplissent la fin du duo d'Énée et Didon, dans *Les Troyens* (1863). L'étude de l'emploi réitéré de ce procédé chez Bach a été épuisée par Pirro. Il est aisé d'en découvrir la constante application au choix des *leitmotive*, dans les ouvrages de Wagner.

Dis, *ré* dièse dans la nomenclature allemande.

Discantus, n. m. lat. signifiant *double chant*. Dans les premiers temps de la polyphonie, ce nom était donné à la voix supérieure d'une composition à deux ou plusieurs voix. Sa traduction française, *déchant*, est devenue pendant quelque temps le nom même de l'art harmonique ou d'une de ses manifestations. (Voy. *Organum*.) Sous la forme *diskant*, ce terme est conservé dans la musique populaire bretonne pour désigner le refrain d'une chanson.

Discordance, n. f. Ancien nom de la dissonance, qui a été abandonné et auquel certains théoriciens modernes proposent de revenir en des cas déterminés. (Voy. *Dissonance*.)

Discordant, adj. 2 g. Se dit d'un son faux et désagréable ou d'un assemblage de sons hétérogènes.

Discorder, v. tr. Faire perdre à dessein l'accord normal à un instrument dont on veut obtenir une sonorité spéciale. Les luthistes du XVIIe s. pratiquaient l'accord à cordes avalées. Des cas de violon discordé sont cités dans les œuvres de Biber († 1698), de Fischer († 1721) et dans les *6e* et *12e Concertos* de Vivaldi. Paganini discordait son violon pour l'exécution de quelques-unes de ses pièces de virtuosité. Le solo de violon de la *Danse macabre* de Saint-Saëns se joue sur un instrument discordé, ce qui contribue à lui imprimer un caractère inaccoutumé. Wagner fait baisser d'un demi-ton l'accord de la 4e corde de la contrebasse, dans le prélude de *Rheingold*, pour obtenir une pédale très profonde.

Disdiapason, nom grec de la double octave, usité chez quelques théoriciens.

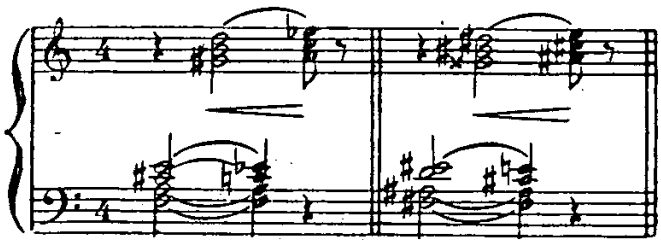
Disjoint, adj. 2 g., qualifiant deux degrés qui ne se succèdent pas immédiatement.

Disposition, n. f. adopté par les facteurs étrangers pour décrire toute la structure et les ressources d'un orgue, plan, dimensions, force, matériaux et plus spécialement le nombre et le choix de ses jeux.

Disque, n. m. Plaque circulaire de métal ou de matière durcie. Les cymbales, le tam-tam sont des D. métalliques mis en vibration par le choc. Les églises d'Orient se servent, comme signal religieux des divers moments de l'office, de D. chargés de petites clochettes, que l'on agite au moyen d'un long manche. ‖ Dans l'appareil sonore appelé *sirène*, qui sert, soit aux expériences de physique, soit aux signaux maritimes ou industriels, le D. est la plaque de métal ou de carton durci, percée de trous réguliers, qui, étant mise en rotation selon des degrés calculés de vitesse, livre et ferme tour à tour le passage au courant d'air. Le nombre des tours correspond au nombre de vibrations voulu, et par conséquent au plus ou moins d'élévation du son dans l'échelle. ‖ Dans les instruments enregistreurs, la substitution du D. plat au cylindre distingue le système du gramophone de celui du phonographe. Son principal avantage est d'occuper peu de place.

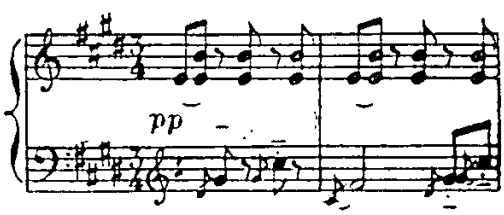
Dissonance, n. f. Intervalle qui ne satisfait pas à l'idée de repos et doit, pour y atteindre, être suivi de sa résolution sur une *consonance*. Cette définition classique entraîne la répartition des intervalles entre ces deux catégories. Mais cette répartition ne peut avoir rien de fixe. Elle a varié à chaque époque et continue de varier sous nos yeux en doctrine et en pratique. Le jugement de l'oreille ne suffit pas à l'opérer, et la proposition d'un criterium basé sur les rapports simples échoue, faute de pouvoir elle-même s'énoncer incontestablement. Dans l'antiquité et le haut moyen âge, seuls étaient considérés comme formant consonance les intervalles de quinte, de quarte, son complément (ou son renversement), et d'octave; les autres intervalles étaient donc tenus pour dissonants. L'emploi des uns et des autres différenciaient certains genres. L'incertitude commence, historiquement, dès l'aurore de la composition harmonique. Presque à la même date, Francon de Cologne et l'anonyme

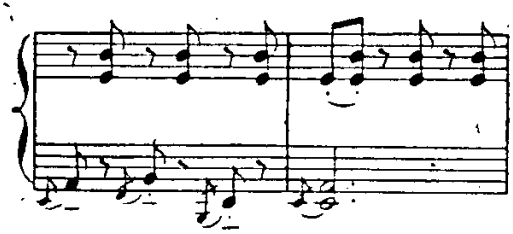
français de Coussemaker (XIIIe s.) comptent chacun six D., qui sont, chez l'un, les deux secondes, le triton, la sixte mineure et les deux septièmes, chez l'autre, les deux secondes, les deux quartes et les deux septièmes. La quarte surtout embarrasse les théoriciens. Francon la déclare consonante par elle-même, dissonante par son usage; un peu plus tard, on en fait une consonance mixte, ou neutre. On enseigne aujourd'hui à l'école que « tout ce qui n'est pas consonance est dissonance » (Durand), ce qui n'explique rien, puisque toutes les secondes, septièmes, neuvièmes et tous les intervalles augmentés ou diminués sont des D. Ensuite on divise celles-ci en D. diatoniques et chromatiques, les premières étant formées de deux sons appartenant à la même gamme, les autres ne pouvant exister sans le secours d'une altération chromatique. A cela s'ajoute la distinction des cas, qui engendre de nouvelles catégories. La *D. artificielle* résulte d'un retard ou d'une prolongation. En recherchant dans les œuvres des maîtres l'application de ces principes, on arrive à reconnaître que « le classement des intervalles en consonances et dissonances est arbitraire ». Aussi a-t-il disparu du *Traité d'harmonie* de Gevaert (1907). En dehors des trois accords parfaits majeur et mineur et de quinte diminuée, Vinée (1909) conteste qu'il puisse exister des accords consonants, ce qui l'amène à proposer les dénominations d'accords bidissonant, tridissonant, etc., dictées par le nombre et la nature des composantes de l'accord. La propriété expressive de la D. a été reconnue depuis les origines de l'art harmonique; c'est à ce titre qu'elle s'est largement acclimatée chez les madrigalistes italiens du XVIe s. et chez les premiers auteurs d'opéras, en entraînant une révolution dans la tonalité. Tant soit peu réprimée pendant la période classique, elle triomphe aujourd'hui chez les compositeurs dramatiques et les musiciens descriptifs, qui en font un usage intensif dans la traduction des sentiments de l'âme ou la peinture des faits extérieurs. Ce n'est pas seulement chez les représentants des nouvelles écoles que des exemples peuvent en être recueillis. Des D. et des accords naguère défendus se rencontrent en des œuvres de musiciens « conservateurs ». Lenormand a relevé chez Saint-Saëns des « appogiatures en accords de quinte diminuée » destinés à représenter les souffrances d'Hercule sous la tunique de Nessus :



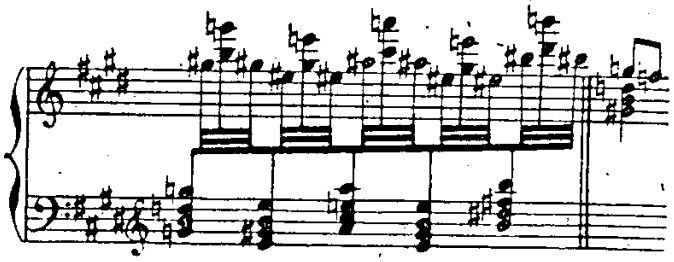
(SAINT-SAËNS, *Déjanire.*)

Wagner, beaucoup moins révolutionnaire en harmonie que dans toutes les autres directions de la pensée musicale, a poursuivi la recherche de l'expression dans le choix des intervalles et des accords, comme dans celui des tonalités et des timbres. Dans les études qui ont été faites de son vocabulaire technique, il a été démontré que l'intervalle de seconde majeure se trouve, en des cas notoires, associé à l'idée d'attente ou d'inquiétude, celui de seconde mineure, à l'expression de la haine, la quarte augmentée, à l'angoisse et à la peur, l'accord de neuvième, au désir, celui de neuvième diminuée, à la douleur. L'effet de la D. sur la sensibilité auditive se modifie d'ailleurs profondément par les nuances d'intensité et les conditions de mélange ou d'isolement. Certains intervalles qui paraissent rudes dans le *forte* ou quand on les met en évidence, acquièrent une douceur pénétrante dans la demi-teinte ou lorsqu'ils s'incorporent à une agrégation de sons plus nourrie. L'impression de D. s'accentue à mesure que le contact se rapproche. La seconde, beaucoup plus âpre que son renversement, la septième, passe avec raison pour être l'intervalle le plus dissonant; cependant on la voit procurer aussi bien des couleurs atténuées que des éclats de violence; en la maintenant dans le *pianissimo*, Debussy lui fait évoquer l'écho mystérieux de quelque guitare lointaine, comme dans la Sérénade de son *Children's Corner*, et Ravel, l'insaisissable frôlement d'un vol d'oiseaux de nuit ou d'êtres fantastiques :





(Debussy, *Children's Corner*, Sérénade.)



(Ravel, *Miroirs, Oiseaux tristes.*)

Dukas, pour rendre le cri sauvage et triomphal de la foule qui vient de maîtriser Barbe-bleue, fait tenir pendant 3 mesures, en pleine force, l'accord *ut* dièse, *sol, la, ut* dièse, *ré, la,* où se juxtaposent la quinte diminuée *ut* dièse-*sol,* les deux secondes *sol-la* et *ut* dièse-*ré,* et les deux quartes *sol-ut* dièse (triton) et *la-ré*. Les œuvres des Russes Scriabine et Stravinsky et de l'Autrichien Schönberg marquent un mouvement de plus en plus prononcé vers l'égalité théorique de la consonance et de la D. Les modernes, dit Lenormand, « emploient des accords n'ayant aucune signification tonale, écrits uniquement pour leur sonorité et le rapport qu'ils ont avec les paroles ».

Dissonant, adj. 2 g. Se dit d'une harmonie dont les composantes forment entre elles une dissonance.

Distinction, n. f. Terme de chant liturgique. (Voy. *Division,* 1.)

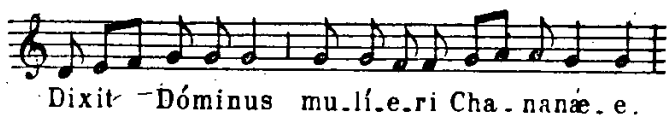
Diton. Nom grec de la tierce majeure (intervalle de deux tons), employé par les théoriciens latins et français du moyen âge et de la Renaissance.

Diva, adj. ital., = divine, et n. f. désignant, dans la langue théâtrale, une cantatrice chargée des premiers rôles d'opéra.

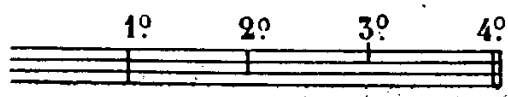
Divertissement, n. m. **1.** Épisode introduit dans le plan d'une fugue et formé d'une suite d'imitations du sujet, du contre-sujet ou de thèmes accessoires. || **2.** Petit opéra de circonstance, avec ballet. *L'Églogue de Versailles,* de Lulli (1688), *Le Triomphe de la République,* de Gossec (1793), ont porté ce titre. Le même nom sert à désigner le ballet introduit dans un « grand opéra », dont souvent il suspend l'action. || **3.** Au XVIIIe s., composition instrumentale du genre de la *sérénade,* et de la *cassation,* formée de petites pièces de divers mouvements, dont deux au moins étaient des menuets et qui s'exécutaient soit en plein air, soit comme « musique de table » pendant un repas princier. Mozart a écrit de 1775 à 1777 six D. pour petit orchestre d'instruments à vent, destinés au service du prince-évêque de Salzbourg. Quelques maîtres modernes donnent le même titre à des compositions de style sérieux, mais de forme libre, destinées de préférence aux instruments à vent. Tels sont *Chansons et danses, D.* pour instruments à vent, de d'Indy (1898), et *D.* pour instruments à vent et piano, de Albert Roussel (1906).

Divette, n. f., diminutif de *diva.* Chanteuse d'opérette.

Division, n. f. **1.** Terme de chant liturgique. Partage de la mélodie en membres de phrase conformes aux séparations des paroles et appropriées aux respirations du chanteur. Guido d'Arezzo (XIe s.) et ses disciples attachaient une grande importance à l'art des D., qui équivaut à la ponctuation musicale ou à la doctrine du phrasé. Par le court exemple :



Aribon enseigne à reconnaître la *syllabe* mélodique, qui correspond à un mot du texte, le *neume,* ou membre de phrase, qui comprend ici les deux premiers mots, et la *distinction,* qui embrasse deux ou plusieurs neumes, et, dans le cas présent, deux. On a, de bonne heure, employé diverses espèces de barres coupant la portée pour indiquer les distinctions. La notation adoptée par l'édition Vaticane emploie pour les D. quatre sortes de signes : 1° la barre simple tracée à travers toute la portée, appelée D. majeure, pause majeure, ou *distinction*; 2° la barre réduite aux lignes centrales de la portée, nommée pause mineure ou sous-distinction; 3° le petit trait qui affecte la ligne supérieure seulement, dit pause minime, signe de respiration; 4° la double barre ou pause finale :



Le point d'orgue qui termine chaque membre de phrase dans le choral protestant est un souvenir du léger ralentissement et du repos que les chanteurs observaient à la fin de chaque distinction, dans le chant grégorien. || **2.** D. de l'octave. Les théoriciens de la Renaissance distinguent, dans la constitution de la gamme diatonique, la *D. harmonique*, où la quinte précède la quarte, et qui produit les modes authentes, ou impairs, ayant pour finale la note la plus grave, et la *D. arithmétique*, où la quarte précède la quinte et qui donne naissance aux modes plagaux; soit *ut-sol-ut*, et *ut-fa-sol*: (Voy. *Mode.*) || **3.** Dans l'ancienne terminologie musicale française et dans la langue anglaise, *diminution* ou *variation* d'un thème au moyen de passages de moindre valeur. L'ouvrage de Christopher Simpson, *The Division Violist* (1659), est un traité du jeu de la viole et de la manière d'exécuter des variations sur un thème donné.

Dixième, n. f. Intervalle de dix degrés, redoublement de la tierce. (Voy. *Saut.*) || Jeu d'orgue donnant cette sonorité.

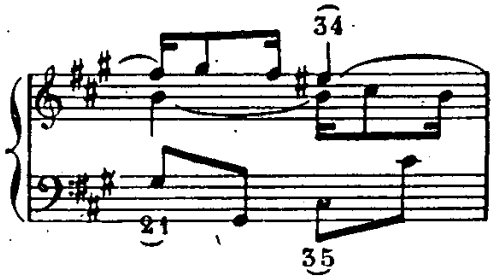
Dixtuor, n. m. Néol. servant de titre à des compositions pour dix instruments, de G. Enesco (1907), Th. Dubois (1910), etc.

Do, syllabe substituée par les musiciens italiens à l'*ut* de la solmisation guidonienne.

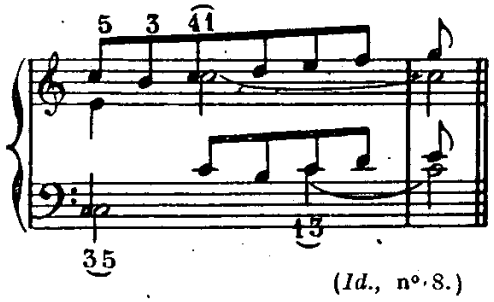
Dodécacorde, n. m. Titre donné par Glaréan à son grand traité de musique (1547), qui repose sur l'admission de douze modes, et par Claudin Le Jeune († 1606) au recueil de psaumes à plusieurs voix, qu'il a composés conformément à ce système.

Doigté, n. m. et adj. 2 g. Manière de placer les doigts dans le jeu des instruments. Indication écrite de l'ordre le meilleur pour employer les doigts dans l'exécution d'un morceau. Qualificatif d'une édition munie de chiffres appropriés au placement des doigts. Le D. de la main gauche sur le manche des instruments à cordes se marque ordinairement par les chiffres 1 pour l'index, 2 pour le médius, 3 pour l'annulaire et 4 pour le petit doigt. Le zéro représente la corde à vide. Le jeu de violoncelle comporte l'emploi du pouce, posé transversalement sur le manche pour servir de sillet mobile et faciliter l'obtention d'intervalles autrement inabordables. L. Capet se sert des chiffres 1 à 5 pour indiquer la place des cinq doigts de la main droite tenant l'archet du violon. Le D. des instruments à clavier est celui qui a subi le plus de transformations. Chez l'organiste Ammerbach (XVIe s.), le pouce est indiqué par le zéro, les doigts suivants, par les chiffres 1 à 4, mais le dernier n'est presque jamais employé; la gamme montante se joue à la main droite sans l'usage du pouce ni du petit doigt, par 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3, et à la main gauche par 3, 2, 1, 0, 3, 2, 1, 0; l'accord de tierce est frappé par l'index et l'annulaire, les quarte, quinte, sixte, par l'index et l'auriculaire, la 7e et l'octave par le pouce et le petit doigt. Les organistes espagnols, Bermudo (1555), Santa-Maria (1565), H. de Cabezon (1578), usent d'un D. complet avec les cinq doigts, mais Cabezon, qui publie les œuvres de son père, déclare que le D. habituel n'y pourra pas toujours être suivi et consent que chacun agisse à sa guise. Prætorius (1619) attache peu d'importance au D., « pourvu que l'exécution soit claire, correcte et agréable ». Diruta, rédigeant les leçons de Merulo (1593), distingue les « bons doigts », qui sont l'index et l'annulaire, des « mauvais doigts », pouce, médius et auriculaire, qu'il faut réserver aux notes faibles; il marque le D. de 1 à 5 et prescrit pour la gamme ascendante, à la main droite, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 5 et, à la main gauche, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2. Saint-Lambert (1702) remplace, au clavecin, ces formules, par 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, à la main droite, en montant, et 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2 en descendant; à l'égard des accords, il écrit : « Il n'y a rien de plus libre dans le jeu du clavecin que la position des doigts; chacun ne recherche en cela que sa commodité et sa grâce ». Couperin (1717) est au contraire persuadé que « la façon de doigter sert beaucoup pour bien jouer »; il s'occupe de fixer, entre autres, le D. des suites de tierces, qu'on marquait avant lui 4, 4 et, qu'il fait jouer, à la main droite, en montant, $\overset{2}{4},\overset{2}{5},4,5,$ et inversement en descendant; il exécute le trille, à la main droite, par 3, 4, ou 4, 5, à la main gauche par 1, 2, ou 2, 3. Il se sert du D. de substitution (voy. plus loin). Rameau, en traitant de « la Mechanique des doigts sur le clavecin », exclut le pouce de tous les accords et frappe l'accord parfait des trois doigts du milieu; il formule cependant pour premier exercice les cinq notes *do, ré, mi, fa, sol, fa, mi, ré, do*, à jouer « à main posée », selon l'ordre naturel des cinq doigts. A cette époque, la théorie du D,

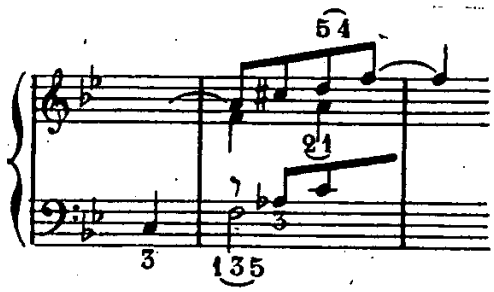
paraissant enseignée une fois pour toutes par les ouvrages didactiques, les compositeurs s'abstenaient de poser sur la musique elle-même des chiffres indicateurs. C'est par exception que J.-S. Bach a donné de rares notions de son D., que les exécutants modernes s'étonnent de trouver tortueux et en apparence incompatible avec les traits rapides dont ses œuvres sont remplies. Mais on conclut, d'autres indices, que son D. était en réalité varié et qu'il pratiquait le passage du pouce et son placement sur deux degrés dans l'étendue de l'octave. La sécheresse du clavecin, dont les cordes pincées ne fournissaient pas de sons soutenus, rendait d'ailleurs inutile le D. *lié*, auquel on arriva dès que le mécanisme des marteaux eut transformé la sonorité de l'instrument. Le D. nouveau de Clementi, en partie inspiré de celui d'Emmanuel Bach, supprimait les chevauchements du médius par-dessus l'index et appelait le pouce à un rôle actif, tout en maintenant sa prohibition sur les touches noires. Le D. du piano, depuis cette époque, devint la grande affaire des pédagogues, Cramer, Hummel, Czerny, etc. Les maîtres, au contraire, et Beethoven tout le premier, s'en préoccupaient peu; ils posaient dans leurs œuvres des problèmes que les exécutants résolvent à leur gré et dont les professeurs proposent des solutions diverses dans la multitude des « éditions doigtées ». Les chiffres comparés d'éditions publiées à un demi-siècle de distance montrent les changements que le temps apporte dans cette partie de la technique instrumentale. L'accroissement de la virtuosité exige une latitude plus grande dans le choix des procédés. En même temps, le règne du chromatisme oblige à rejeter toutes les précautions anciennes visant à empêcher le placement de certains doigts sur les touches noires. L'indication des D. est inutile au delà des études préparatoires. En s'en abstenant dans ses *Douze études* (1915), Debussy a fait valoir, en termes aussi sensés que narquois, qu' « imposer un D. ne peut logiquement s'adapter aux différentes conformations de la main », que « douter de l'ingéniosité des virtuoses modernes serait malséant » et que « l'absence de D. est un excellent exercice ». || Le *D. de substitution* ou *D. lié*, indispensable à l'orgue pour la tenue des sons, consiste à changer de doigt sur la même touche sans la quitter; il a été adapté au clavecin par Couperin (1717) pour l'exécution de plusieurs *pincés* se suivant par degrés conjoints; il est fréquemment employé sur le piano moderne :



(BOËLY, *Trente Caprices*, n° 2.)



(*Id.*, n° 8.)



(*Id.*, n° 25.)

|| Le *D. fourchu* est une particularité du jeu de la clarinette, où l'on fait baisser le son correspondant à un trou, lorsqu'on bouche le trou placé immédiatement au-dessous.

Doigter, v. tr. Faire choix des doigts à employer dans l'exécution. Inscrire sur la notation les chiffres du doigté.

Dolce, adj. ital., = doux, employé comme indication de nuance. || N. m. Jeu d'orgues, de la famille des jeux de gambe et du genre du *salicional*. On le construit en 8 pieds, en tuyaux d'étain légèrement évasés.

Dolcian. Voy. *Dulciana*.

Dolcissimo, superlatif de l'adj. ital. *dolce*, = très doux.

Dominante, n. f. 5e degré de la gamme diatonique. || Dans le chant liturgique, synonyme de *teneur*; note principale du mode, sur laquelle se récite le psaume.

Donner, v. tr. Communiquer, transmettre. *D. le ton*, avant une exécution musicale, c'est indiquer à ceux qui doivent y participer le son sur lequel ils doivent s'accorder. || *D. du cor* se disait autrefois de préférence à jouer ou sonner. || *D. de la voix*, se dit des chiens qui jappent.

Dorien (ton). Nom ancien du mode de *ré*, 1er mode ecclésiastique. (Voy. *Mode*.)

Double, n. m. || **1.** Ancien nom de l'intervalle d'octave. Le petit traité de *Déchant vulgaire* (XIIIe s.), déclare : « Quins est la quinte note (5e) et doubles est la witisme (8e) ». Ce terme subsiste chez Michel de Menehou (1558), qui appelle la double octave *double sus-double*. || **2.** Aux XVIIe et XVIIIe s., seconde partie, en reprise ou en variation, d'une petite pièce de musique, air, menuet, etc. || ***3.** Dans l'ancienne facture d'orgue, jeu sonnant à l'octave grave : « double-principal », « double-diapason » (terme conservé en Angleterre), etc.

Double, adj. 2 g. Qui se produit deux fois : *D. barre*, double trait vertical tiré à travers la portée ou les portées superposées, à la fin d'un morceau ou de l'une de ses divisions; lorsque cette partie doit être répétée, la D. barre est munie de points constituant le signe de *reprise* (voy. ce mot). || *D. bécarre*, *D. bémol*. (Voy. *Accident*.) || *D. cadence*, l'un des noms anciens du *grupetto*. || *D. chœur*, réunion de deux groupes de chanteurs formant chacun un chœur complet. (Voy. *Antiphonie*.) || *D. corde*. On embrasse sous ce nom, dans le jeu des instruments à archet, tous les procédés d'exécution par accords à deux, trois ou quatre parties. La difficulté de leur exécution ne réside pas dans la position des doigts sur le manche, mais dans le maniement de l'archet, qui doit être équilibré sur les deux cordes voisines et capable de toucher rapidement les deux autres; le jeu à D. corde était pratiqué dès 1627 en Italie par Carlo Farina; il fut développé par Torelli; Fr. Duval passe pour l'avoir le premier employé en France (1704), où Francœur (1715) et Leclair (1723) s'y montrent habiles. Quoique l'on ait assuré que les violonistes de l'orchestre de Hambourg en faisaient usage dans les opéras de Keiser (vers 1720), il paraît certain que le jeu par accords resta réservé aux solistes jusqu'au temps de Haydn, qui l'introduisit vers 1760 dans ses œuvres symphoniques. || *D. croche*, figure de note noire dont la queue est munie de deux crochets et qui vaut la moitié d'une croche. || *D. dièse*. (Voy. *Accident*.) || *D. octave*, intervalle de 17 degrés, 4e son de la série des harmoniques.

Doublé, n. m. L'un des anciens noms du *grupetto* (voy. ce mot).

Doubler, v. tr. Se dit de l'exécution par deux voix ou deux instruments à l'unisson ou à l'octave d'une partie écrite pour un seul; de la distribution d'un rôle à un second artiste destiné à suppléer le premier.

Doublette, n. f. Jeu d'orgue qui sonne à l'octave au-dessus du prestant.

Doublure, n. f. Dans le vocabulaire théâtral, acteur chargé de doubler un rôle.

Douçaine, n. f. Au moyen âge, forme primitive du hautbois.

Douze-huit. Mesure composée de 12 croches, disposées en quatre triolets correspondant à quatre noires pointées. (Voy. *Mesure*.)

Douzième, n. f. Intervalle de 12 degrés, formé d'une octave et une quinte, 3e son de la série des harmoniques.

Doxologie, n. f. Nom donné dans la liturgie à l'hymne *Gloria in excelsis*, qui est chanté dans toutes les églises chrétiennes, avec quelques différences de texte et diverses mélodies. Le rite romain le place dans la messe et en varie le chant selon les fêtes. Dans les messes composées en musique, l'intonation doit rester réservée au célébrant et l'entrée du chœur ne doit se placer que sur les mots « Et in terra », qui servent en effet de titre aux morceaux destinés à cette partie de la messe, dans les œuvres des anciennes écoles. Les maîtres classiques, Mozart, Beethoven, Cherubini, etc., ont cessé de respecter cette prescription de la liturgie et commencent leurs morceaux dès le mot *Gloria*. On appelle *petite D.* la formule « Gloria Patri » par laquelle on termine les psaumes.

Dragma, n. f. Dans l'ancienne notation proportionnelle du XIVe s., figure de note semi-brève caudée à la fois en haut et en bas, pour exprimer une valeur des 2/3 dans la proportion hémiole, comme l'est la noire de la notation actuelle par rapport à un triolet de croches.

Drame, n. m. Toute pièce de théâtre tragique ou non, représentée par personnages. *D. liturgique*, spectacle religieux accompagné de chant, donné dans les églises, depuis le XIe jusqu'au

XIVe s., et lié avec les cérémonies du culte dont il était la mise en action et le développement littéraire et musical.

Vingt-deux D. liturgiques, dont le plus ancien se jouait dans l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, ont été publiés par Coussemaker. Pour les parties du texte directement empruntées à l'office du jour, on se servait des mélodies qui leur étaient affectées. Les fragments ajoutés comme complément et commentaire de l'action étaient composés dans les formes ordinaires du chant grégorien. La diaphonie et le son des instruments s'y mêlaient probablement. La présence de personnages costumés dans les processions est aujourd'hui, en certains lieux, un souvenir du D. liturgique. L'église d'Elche, province d'Alicante (Espagne), a conservé la coutume d'une représentation religieuse de la Mort et l'Assomption de la Vierge, qui se renouvelle chaque année, les 14 et 15 août, et dont le texte, entièrement chanté, comprend des chants populaires d'origine très ancienne et des pièces polyphoniques du XVIe s. Le tout a été publié par Pedrell. || *D. lyrique.* Titre donné, de préférence à celui d'*opéra*, à quelques ouvrages modernes de musique dramatique, et notamment à *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (1902). || *D. musical*, traduction du titre all. *Tondrama*, donné par Wagner à ses grandes créations et sous lequel se caractérise sa réforme de l'opéra. (Voy. *Opéra* et *Oratorio.*)

Dualisme, n. m. État de ce qui est double, ou qui se compose de deux éléments. Ce nom a été donné à un système théorique proposé par Œttingen et développé par Riemann, sur la base de la division harmonique et arithmétique de l'octave, enseignée par Zarlino (1558). Ce système repose sur la résonance des sons harmoniques inférieurs, que le son fondamental engendre dans un ordre inverse de celui des sons supérieurs. Ceux-ci produisent l'accord parfait majeur, et les autres, l'accord parfait mineur.

Duettino, Duetto, n. m. ital. Diminutif de *duo*. Petite composition à 2 parties.

Dugazon. Nom d'une éminente actrice d'opéra-comique, de la fin du XVIIIe s., passé dans la langue théâtrale pour désigner le genre d'emploi où elle brillait.

Dulcian, n. m. Jeu d'orgues, à anches, très doux, de huit ou seize pieds.

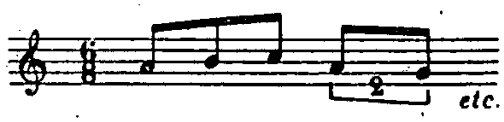
Dulciana ou **Dolciana**, n. f. Jeu d'orgues, à bouche, de la famille des jeux de gambe. On le construit en quatre et huit pieds.

Dulcimer, n. m. Ancien nom du tympanon, conservé pour désigner cet instrument dans la langue anglaise. Les textes du moyen âge le mentionnent assez obscurément et avec des variantes orthographiques telles que *dulce melos* et *doulx de mer.* Composé d'une caisse de résonance de forme trapézoïdale, sur laquelle était tendue une série de cordes que le musicien frappait avec deux bâtonnets, il est regardé comme l'un des ancêtres du clavicorde et du piano. (Voy. *Clavicorde, Tympanon.*)

Duo, n. m. Composition à deux voix ou à deux instruments. La diaphonie, l'organum, le déchant en présentent les premiers essais. Dans les œuvres polyphoniques du XVe et du XVIe s. abondent les épisodes en D. placés d'ordinaire, dans les messes, soit au *Christe eleison*, soit au deuxième *Agnus Dei* : tel est le cas pour la messe *Mente tota* de Fevin, réimprimée par Expert d'après l'édition de 1516. De grands recueils de D. ont été publiés en 1545 et 1590, sous le titre de *Bicinia*, par Rhau, de Wittenberg, et Phalèse, d'Anvers. Au XVIIe s. les airs à deux voix furent à la mode chez les amateurs de chant français; on les écrivait dans les formes les plus simples, souvent en contrepoint égal, avec une basse continue. Les maîtres italiens du même temps accrurent l'intérêt du D. de chambre ou d'église, en usant davantage de la forme dialoguée et en y introduisant des réponses canoniques et des dessins contrepointés. Steffani (1653-1728) se rendit célèbre par ses *Duetti de camera*, aussitôt imités et dont l'influence se fit sentir jusque chez les plus grands créateurs, tels que Hændel et Bach. Les cantates à deux voix, en plusieurs mouvements, des musiciens français du XVIIIe s. en sont un écho moins direct. A l'époque suivante apparut, sous le titre de *nocturne*, un genre de D. de chambre, de proportions réduites, où les voix chantaient presque constamment ensemble et où prédominaient les suites de tierces et de sixtes, agréables à l'oreille. Un des derniers et des plus charmants exemples s'en trouve dans *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz (1862). Le petit D. de chambre, ou *lied* à deux voix, fut abondamment cultivé en Allemagne par Mendelssohn, Küchen, Schumann

Brahms, etc. Dans l'opéra, le D. avait pris dès l'origine une place déterminée par l'action dramatique et qui devint plus grande à mesure que, par l'effet de la satiété, on réagissait contre le plan de l'ancien opéra italien, fait d'une succession d'airs stéréotypés. Quoique toutes les combinaisons de voix fussent admises, selon les situations à exprimer, c'est vers le *D. d'amour* pour ténor et soprano que se concentrèrent, pendant la période du « grand opéra », les soins des compositeurs et les préférences du public. Il suffit de rappeler les D. de *Guillaume Tell*, de Rossini (1829), des *Huguenots*, de Meyerbeer (1836), de *Lohengrin*, de Wagner (1854), des *Troyens*, de Berlioz (1863). Si Wagner a rompu avec la tradition en supprimant presque totalement les ensembles dans le 2e acte de *Tristan et Isolde* (1865), cette scène culminante de tout l'ouvrage n'en constitue pas moins un véritable D., une suite, portée jusqu'à ses plus extrêmes développements, des traditions précédentes. Dans la musique instrumentale, le D. se plie à toutes les destinations, depuis le morceau d'étude, comme est la série des *D.* à 2 violons de Viotti, jusqu'aux pièces de virtuosité et de mode, comme furent les nombreux D. sur des thèmes d'opéras, composés pendant le XIXe s. pour un instrument solo avec piano.

Duolet, n. m. Groupe de deux notes égales tenant lieu de trois dans une mesure ternaire ou dans une mesure composée de rythmes ternaires :



Dur, adj. 2 g. Sur la fin du moyen âge, le nom d'hexacorde *dur* a été réservé à celui dans lequel figurait le b quadrum, b carré, ou bécarre, au lieu du b rond, b rotundum, et où par conséquent le *sol* de notre nomenclature actuelle formait avec le *si* naturel une tierce majeure. Max Guilliaud (1554) oppose constamment le *b dur* au *b mol*, tandis que Cl. Martin (1556) et Michel de Menehou (1558) maintiennent les dénominations de b quarre et b mol. Lorsque le système des hexacordes et des muances fut abandonné, l'épithète de dur fut conservée pour la gamme d'une octave avec tierce majeure; elle est demeurée l'expression du majeur dans la langue allemande, où *A dur* signifie *la majeur*. || On dit d'une voix ou d'un instrument qu'ils rendent « des sons durs », de l'exécution d'un virtuose qu'il a « le jeu dur », d'un intervalle ou d'un accord qu'ils sont durs, lorsque l'oreille en reçoit une impression de rudesse ou de sonorité excessive et sèche. || *Avoir l'oreille dure* signifie être affecté d'une légère surdité.

Durée, n. f. Laps de temps pendant lequel retentit un son. La D. s'exprime dans la notation par une figure de note qui représente un nombre convenu de divisions de l'unité de temps choisie. (Voy. *Mesure*, *Silence*, *Valeur*.)

Dux, n. m. lat., = guide. Synonyme d'*antécédent*, dans le canon et la fugue.

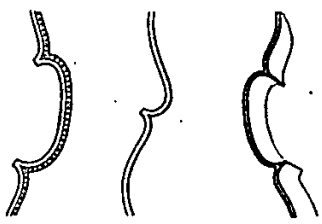
Dynamique, n. f. et adj. 2 g. Doctrine de l'énergie dans l'exécution musicale et qualificatif des signes réglant les nuances d'intensité du son. (Voy. *Nuance*.)

E

E. Cinquième lettre de l'alphabet et 5e note de la gamme diatonique, équivalant à *mi*, dans la notation alphabétique.

Écart, n. m. Distance considérable entre deux objets. Dans l'enseignement de l'harmonie, les É. au delà de l'octave ne sont pas admis entre les parties supérieures, et ils sont tolérés jusqu'à la quinzième, entre la basse et le ténor. Dans le jeu des instruments à clavier, l'É. de dixième est le maximum exigé de la main de l'exécutant par les auteurs modernes. On ne le rencontre pas chez Beethoven, bien qu'auparavant on le trouve assez souvent dans les œuvres de Bach. Mais depuis Clementi et Liszt, l'emploi de cet É. (et de plus grands encore) est couramment admis. (Voy. *Saut*.)

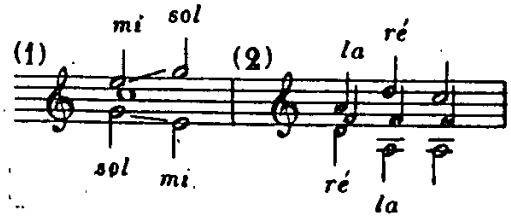
Échancrure, n. f. Coupure en demi-cercle pratiquée de chaque côté de la caisse des instruments à archet pour en faciliter le jeu. On désigne souvent les É. par l'abréviation CC. Leur forme a varié selon l'époque et



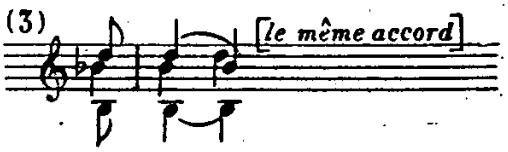
Échancrures.

selon les différents modèles d'instruments.

Échange, n. m. Emprunt réciproque de deux parties harmoniques qui se cèdent mutuellement une note pour compléter un accord modifié par un changement de position.

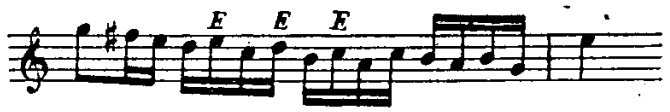


(Du Caurroy, *Preste l'aureille.*)



(Palestrina, *Jesu Rex admirabilis.*)

Échappée, n. f. Ornement mélodique ou artifice consistant à introduire entre deux notes principales une note étrangère à l'harmonie, qui se résout sur la seconde par intervalle disjoint. L'É. est ordinairement de valeur brève et se place sur le temps faible ou la partie faible du temps. On peut l'orner d'une appogiature brève. Elle est appelée quelquefois *anticipation indirecte.*



(Bach, *Sonate II.*)

Échappement, n. m. Partie du mécanisme du piano, qui met en communication la touche avec le marteau.

Échelettes. Voy. *Claquebois.*

Échelle, n. f. Succession de tous les sons mensurables. La faculté auditive de l'homme distingue ordinairement les sons compris entre l'*ut* du jeu de 32 pieds, de l'orgue, et le *ré* aigu de la petite flûte, qui correspondent à 16 et 4 720 vibrations doubles par seconde (32 et 9 440 vibr. simples). On a construit depuis quelques années des tuyaux d'orgue de 64 pieds donnant l'*ut* de 8 vibr. s., et les expériences accomplies dans les laboratoires ont permis d'enregistrer des sons descendant jusqu'à 0 vibr. d. 1/3 par seconde et montant jusqu'au delà de 15 000 vibr. d. Ces sons ne sont pas tous utilisables dans la musique, qui, après avoir, aux époques antiques et pendant le moyen âge, limité son domaine aux bornes des voix humaines, l'a accru peu à peu des conquêtes de la facture instrumentale et l'étend aujourd'hui sur un parcours de neuf à dix octaves. L'intervalle d'octave, en se répétant chaque fois dans le rapport 1/2, découpe l'É. générale des sons en segments égaux, proportionnellement semblables à eux-mêmes, mais en réalité variables, quant à leur composition intérieure et à la détermination du nombre, de la mesure et de l'ordre de ces degrés. On se sert, en pédagogie, de la figure d'une É. à barreaux mobiles pour expliquer la constitution des modes. (Voy. *Gamme, Mode.*)

Échiquier ou *Eschaqueil*, anc. n. m. fr. (allemand *Schachbrett*). Instrument mentionné au XIVe s. par plusieurs auteurs, français et espagnols, dont l'un le dit « ressemblant à l'orgue, mais sonnant par des cordes ». Il était joué par les mêmes musiciens que les orgues. C'était donc un instrument à clavier, tirant son nom soit de sa forme extérieure, celle d'une table à jouer aux échecs, soit de l'alternance des touches blanches et noires ressemblant aux cases du jeu d'échecs. Guillaume de Machaut l'appelle *eschaqueil d'Angleterre.* Il disparaît au XVe s., lorsque arrivent le manicordion et les variétés de clavicorde et clavicembalo (voy. ces mots.)

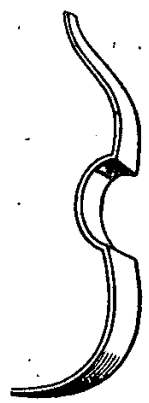
Écho, n. m. **1.** Réflexion du son. Le phénomène de l'É. se produit lorsque l'observateur, émettant lui-même le son ou se trouvant très rapproché de sa source, l'entend deux fois, au départ et au retour. Le temps écoulé entre les deux perceptions dénote la distance à laquelle s'effectue la réflexion. La vitesse de propagation des ondes sonores étant d'environ 340 m. à la seconde, à la température de 18°, un É. perçu au bout d'une seconde fixera 170 m. comme distance de la paroi de réflexion. Plusieurs réflexions successives produisent des É. multiples, d'intensité décroissante. Les cryptes de la grande pyramide d'Égypte, où se succèdent des couloirs à murailles lisses, contiennent un É. célèbre, où le son se répercute une dizaine de fois, comme un roulement de plus en plus indistinct. Dans la vallée de Montmorency, un É. naturel répète jusqu'à sept syllabes de suite. Les touristes voyageant dans l'Oberland bernois y sont solli-

cités par des pâtres qui se servent du cor des Alpes pour faire retentir des É. multiples. Les É. dans les salles de théâtre ou de concert sont un problème d'acoustique vis-à-vis duquel les architectes demeurent désarmés. G. Lyon s'est livré sur ce sujet à une série d'expériences minutieuses (1903) dans la salle du Trocadéro, qui était particulièrement défectueuse à cet égard et dont il a réussi à déterminer et à corriger en grande partie les É. || **2.** L'imitation musicale des réponses de l'É. a été fort anciennement pratiquée dans l'exécution vocale ou instrumentale et spécifiée par l'écriture dans les œuvres du XVIe et du XVIIe s. Des effets d'É. ont été relevés chez Orlando de Lassus († 1594). Une *Fantaisie en écho*, de Banchieri (1603), fait répéter aux mêmes instruments le même petit dessin harmonique, d'abord forte, puis piano : les mêmes indications figurent dans la *Organistina bella*, pour luth, du ms. de Vesoul (fin XVIe s.). Sweelinck emploie sur l'orgue le même procédé, en opposant le jeu de deux claviers manuels; ses œuvres contiennent deux *Fantaisies en manière d'Écho*; il y a un *Air en écho* dans une *Suite* du violoniste Baltzar (1659). R. Keiser, J.-S. Bach, Hændel, aussi bien que Nivers, Gigault, Lebègue, Marchand, usent de l'effet d'É., dans leurs compositions dramatiques ou religieuses, d'une manière si fréquente, que l'on a proposé de nos jours de sous-entendre une indication de ce procédé partout où se trouverait une réitération d'un même dessin. Après que la pratique des gradations sonores du crescendo et du decrescendo se fut partout généralisée et que la virtuosité des instrumentistes eut permis des nuances plus nombreuses et plus délicates, l'É. ne fut pas abandonné, mais au contraire spécialement mis en relief dans de petits ouvrages de concert. J. Haydn a composé (1767) un *Écho* « pour 4 violons et 2 violoncelles » divisés en deux groupes et disposés dans deux appartements contigus; les cinq morceaux contenus dans cette œuvre se partageaient en reprises textuellement reproduites par le second groupe après avoir été exposées par le premier. Mozart a donné une forme plus ingénieuse à un *Notturno* en É. comprenant trois morceaux (1777) pour quatre orchestres formés chacun de 2 violons, alto, cors et basse; le motif exposé par le premier orchestre est répété presque en entier par le second; le troisième n'en reproduit que les dernières mesures, le quatrième, les dernières notes, toujours en affaiblissant la sonorité. Les effets d'É. et de lointain apparaissent dans les productions dramatiques ou descriptives modernes sans en faire l'objet direct. Ils se réalisent à l'orchestre par l'emploi des sourdines, des sons bouchés, par l'opposition de timbres que fournissent deux instruments différents, mais apparentés. L'éblouissante fantaisie de Chabrier, *España* (1883), le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakow (1887) en offrent d'heureux exemples, dont le dernier consiste en la répétition par le cor, en sons bouchés, du dessin qu'il vient d'exécuter en sons ouverts, une tierce plus haut. || **3.** L'un des anciens claviers de l'orgue, reproduisant en sons très doux ou étouffés la sonorité des jeux des autres claviers; effet que l'on peut obtenir par un mécanisme approprié, sur les autres claviers, dans les orgues modernes.

Éclat, n. m. Bruit soudain et violent. Brusque exagération de la sonorité dans le chant ou le jeu des instruments.

Éclatant, adj. Se dit du timbre d'une voix ou d'un instrument extrêmement sonores.

Éclisses, n. f. pl. Petites planchettes de bois minces et plates qui font le tour de la caisse de résonance, et qui en relient les deux tables, dans les instruments à cordes à archet et dans quelques-uns des instruments à cordes pincées, à manche. La hauteur des éclisses varie selon les types d'instrument et exerce une très grande influence sur leur sonorité. Dans la famille des violes, les éclisses étaient beaucoup plus élevées que dans la famille du violon. Les dimensions de la caisse s'en trouvaient considérables, et les sons manquaient de mordant et d'énergie. Parmi les instruments à cordes pincées, le cistre présentait cette particularité d'avoir des éclisses de hauteur décroissante vers le manche. (Voy. *Cistre*.) Les instruments de la famille du luth et de la mandore n'ont qu'une table et pas d'éclisses.



Éclisse.

École, n. f. **1.** Établissement d'enseignement primaire ou supérieur, général ou spécial. Le nom de Conservatoire est réservé, en France, à un petit nombre d'institutions musicales

officielles. Celui d'É. est d'une application multiple. Sans parler ici des É. de tous genres, où l'enseignement musical est distribué accessoirement, soit en exécution des lois et règlements qui prescrivent des leçons orales, puis écrites, de chant et de théorie musicale élémentaire dans les classes primaires et primaires supérieures, soit d'une manière facultative et à titre d' « art d'agrément », on doit rappeler que, en outre du Conservatoire de Paris et de ses succursales (voy. *Conservatoire*), l'État français subventionne sur tous les points du territoire 18 *É. nationales de musique*, que fréquentaient, au début de 1914, un nombre total de 8 480 élèves; en outre, des *É. municipales de musique* fonctionnent dans diverses villes, avec des subventions accordées par les assemblées locales. Il s'y ajoute des É. entièrement libres, dues à l'initiative privée, telles que l'*É. de musique religieuse et classique*, fondée en 1853 par Niedermeyer, l'*É. préparatoire au professorat du piano*, fondée par H. Parent, la *Schola Cantorum* (voy. ce nom), fondée en 1896 par V. d'Indy, Ch. Bordes et Guilmant. Parmi les É., fermées depuis longtemps, qui ont rendu des services, il faut rappeler celle de Choron, à laquelle mit fin la Révolution de 1830, et qui contribua à faire renaître les chefs-d'œuvre du XVIe s., et le Gymnase de musique militaire, origine du Conservatoire National de musique, en 1789. || **2.** Au moyen âge les « É. de ménestrels » étaient des assemblées corporatives auxquelles se rendaient une fois l'an les hommes de la même profession, venus de toutes les contrées. Ces réunions se tenaient en carême, époque de chômage pour les joueurs d'instruments, dont la principale industrie était d'accompagner les danses. || **3.** Caractère commun aux œuvres d'art d'un même pays, d'une même époque, ou à celles que la direction ou l'exemple d'un même maître a inspirées : « l'É. française », « l'É. romantique », « l'É. franckiste ». || **4.** Caractère scolaire d'une composition. La fugue d'É. obéit à des règles rigides qui ne sont pas toutes suivies dans les compositions des maîtres. || **5.** Titre donné à des ouvrages d'enseignement : *L'É. d'orgue*, de Lemmens.

Écossaise, n. f. Danse populaire en Écosse, qui se dansait au son de la *bag-pipe*, sur un rythme variable que les historiens disent tantôt mesuré à 3/2 et tantôt à 2/4. A l'époque moderne, l'É. prit la forme d'une contredanse, d'allure vive, à 2/4, coupée en petites reprises de quatre ou de huit mesures. Schubert ne dédaigna point d'écrire plusieurs É. pour le piano. Il semble que ce soit par l'Allemagne que cette danse pénétra en France, où elle partagea pendant quelque temps, sous le nom germanisé de *Schottisch*, le succès de la *Polka*. (Voy. ces mots.)

Écouter, v. tr. Prêter l'oreille pour entendre. Écouter est un acte de la volonté, entendre est une fonction de l'organe de l'ouïe. Le premier élément de l'éducation musicale est d'apprendre à écouter.

Ecphonèse ou *Ekphonétique* (*Signe*). Forme de la notation byzantine dérivée des accents de la prosodie grecque.

Écriture, n. f. Au figuré, les auteurs modernes emploient ce mot comme synonyme de *style*, en disant « l'É. contrepointique », « l'É. horizontale », etc. (voy. ces mots).

Écurie, n. f. Équipage d'un prince. L'É. du Roi de France, placée sous la direction du Grand Écuyer, organisée par François Ier sur un très grand pied, comprenait une bande nombreuse d'instrumentistes divisés en plusieurs groupes, dont le premier, celui des trompettes, comptait dès 1522 douze musiciens. Les autres groupes, créés ou augmentés à diverses époques, étaient ceux des « fifres et tambours », des « grands hautbois », des « cromornes et trompettes marines » et des « hautbois et musettes de Poitou ». Tous les emplois étaient des « charges » possédées par le titulaire et cédées moyennant un prix convenu par lui-même ou ses héritiers à un successeur tenu de se faire « recevoir ». Les fonctions de chaque groupe étaient déterminées par les règlements et les usages de la « Grande É. ». Les joueurs d'instruments militaires accompagnaient les carrosses du roi dans les cortèges et les cérémonies et participaient aux exécutions musicales dans la chapelle ou les appartements, lorsque leur présence y était nécessaire; les joueurs de hautbois et autres instruments jouaient, « quand on les commandait », dans les bals de la cour, les festins royaux, et autres réjouissances. Mais leur rôle s'effaça peu à peu devant celui des musiciens de la Chambre, si bien qu'en 1690, de 43 musiciens composant l'É., six ou huit seulement servaient effectivement. Leurs charges subsistaient encore, pendant le XVIIIe s., alors que les instruments qui en justifiaient auparavant l'existence, cromornes, saque-

butes, trompettes marines, étaient tombés en désuétude.

Effet, n. m. Résultat d'une combinaison qui charme l'esprit ou l'oreille. On dit de l'orchestration d'un morceau qu'il « contient de beaux ou d'ingénieux E. de sonorité », et, du jeu d'un instrumentiste, qu'il « vise à des E. de virtuosité ».

Égal, adj. 2 g. Qui est pareil en valeur et en quantité. *Contrepoint égal*, celui où les parties procèdent par valeurs de notes semblables; *jeu égal*, celui où les doigts de l'exécutant agissent avec une parfaite unité de force et d'agilité; *chœur à voix égales*, celui qui est écrit pour plusieurs voix de même nature; *tempérament égal*, partage de l'octave en douze demi-tons théoriquement semblables l'un à l'autre quant au calcul du nombre des vibrations. (Voy. *Gamme*, *Tempérament*.)

Égaliseur, n. m. Ouvrier chargé, dans les manufactures d'orgues et de pianos, de reviser l'accord des instruments et d'en assurer la parfaite unité.

Égalité, n. f. Parité entre deux objets ou deux dimensions. L'É. des doigts, dans le jeu des instruments, est obtenue par des exercices soigneusement accomplis, et procure une sonorité homogène. L'É. des notes, dans le plain-chant, a été une des questions les plus controversées parmi celles qui concernent l'interprétation du chant liturgique. (Voy. *Plain-chant*.)

Égosiller, v. pr., loc. fam. Se faire mal à la gorge en chantant trop fort, en criant.

Égueuler, v. tr. Terme de facture. Retrancher une partie de l'extrémité d'un tuyau d'orgue, pour le raccourcir et faire en sorte que sa bouche se trouve plus haute.

Eis, *mi* dièse dans la nomenclature allemande.

Élan, n. m. Agrément de l'ancien chant français, composé par la réunion d'un port de voix et d'un accent ou par une « aspiration un peu violente ». L'Affilard (édit. 1705) le marque par le signe du martellement, traversé d'une barre, et le réalise ainsi :

Élargir, v. tr. Ralentir le mouvement.

Électricité, n. f. Les premiers essais d'utilisation de l'É. comme force motrice dans l'orgue furent tentés par Peschard, à Caen, en 1862, puis à Saint-Augustin, à Paris, en 1868; engendrée par une pile à un seul élément, l'É. avait pour fonction de mettre en mouvement les leviers pneumatiques du système Barker. De l'aveu de l'inventeur lui-même, le mécanisme était défectueux. En 1879, pendant la reconstruction de l'orgue de Saint-Eustache, Moigno proposait de renouveler l'essai au moyen de la pile perpétuelle de Tommasi. Son vœu ne fut pas réalisé. La question fut remise à l'étude en 1883 par Schmœle et Mols, qui établirent un soufflet électro-pneumatique d'un fonctionnement rapide et précis. Leur modèle fut adopté en 1891 par Merklin pour l'orgue de Notre-Dame de Valenciennes, où l'É., fournie par une pile Branville à sept éléments, fut employée tant pour la soufflerie que pour la commande simultanée du grand orgue et de l'orgue de chœur. Dès lors, le système était entré dans le domaine de la pratique et devait promptement se généraliser, du jour où commenceraient dans les villes les distributions de courant. Non seulement la soufflerie à bras d'homme put disparaître, mais le mécanisme de la transmission, des claviers aux sommiers et aux différents jeux et accouplements de jeux, put recevoir des perfectionnements nombreux, et les facteurs n'eurent plus à considérer les difficultés d'emplacement pour l'établissement des différents corps d'orgue. On osa placer l'organiste de Saint-Nizier, à Lyon, à 75 m. de distance de son orgue, qui compte 44 jeux. Dans le nouveau théâtre des Champs-Élysées, construit à Paris en 1913, l'orgue, placé dans les combles de la scène et dont quelques tuyaux sont visibles au-dessus et de chaque côté du rideau, est relié par un ensemble de fils, de relais et de soupapes, au clavier de l'organiste, dont chaque touche commande un certain nombre de contacts. L'organiste lui-même et les chefs des chœurs éventuellement disposés dans les coulisses ou les parties éloignées de la scène, d'où ils n'aperçoivent pas le chef d'orchestre, sont mis en communication avec lui par un métronome lumineux que celui-ci commande électriquement tout en battant la mesure.

Pour l'application de l'É. à la construction d'instruments enregistreurs et à la transmission du son à distance, voy. *Diapason*, *Phonographe*.

Élégie, n. f. Pièce de poésie d'un caractère touchant et le plus souvent funèbre, dont le titre a servi à désigner des compositions vocales ou instrumentales d'une inspiration analogue. Hændel a intitulé *É.*, dans son oratorio *Saül*, la plainte des Israélites. Le *Chant élégiaque à 4 voix* de Beethoven, op. 118 (1814), composé à l'occasion de la mort de son ami Pasqualati, est une de ses plus belles œuvres vocales. Le même nom a été donné à des pièces purement instrumentales, entre lesquelles on peut citer l'*É.* pour violon et piano, de H.-W. Ernst, op. 10, et l'*É.* pour violoncelle et orchestre, de G. Fauré (1883).

Élévation, n. f. **1.** Progression vers l'aigu. || **2.** Augmentation du volume de la voix. || **3.** Partie du sacrifice de la messe, pendant laquelle le prêtre élève à la vue des fidèles l'hostie qu'il vient de consacrer. La liturgie ne fixe aucun chant pour ce moment. Mais le Cérémonial prévoit que l'orgue s'y fait entendre : les É. de Frescobaldi et des anciens organistes parisiens sont célèbres. En beaucoup d'églises on y tolère le chant d'un motet au Saint-Sacrement. Quelques morceaux anciennement publiés sous le titre d'É., tels que ceux de Brossard (1695), ne sont pas spécialement destinés à être entendus pendant la messe. Leur titre doit être pris dans un sens plus général et analogue à celui que prend le même mot dans la littérature, par ex. chez Bossuet, qui intitule un de ses ouvrages : *Élévations sur les mystères.*

Élever, v. tr. Faire monter la voix, ou le ton d'un morceau, ou l'accord d'un instrument, vers un degré ou une région plus aigus de l'échelle.

Éloigné, adj. 2 g. Qualité de deux tons qui diffèrent entre eux de plus d'une altération constitutive, par ex. *ut* majeur, qui n'a aucun accident à l'armure de la clef, et *si* majeur, dont la clef est armée de cinq dièses. || Qualité de deux parties harmoniques qui se meuvent à grande distance l'une de l'autre.

Emboucher, v. tr. Appliquer les lèvres sur l'embouchure d'un instrument à vent. Dans l'orgue, régler la disposition des lèvres et du biseau qui composent l'embouchure du tuyau.

Embouchure, n. f. Partie d'un instrument à vent, sur laquelle s'appliquent les lèvres de l'exécutant, pour y jouer le rôle d'anches battantes, dans la production du son. Le diamètre de l'embouchure augmente avec la gravité de l'instrument. Sa forme exerce une grande influence sur le timbre. On y distingue le *bassin* et le *grain*. Le bassin est curviligne dans la trompette, le trombone, le cornet, le clairon, le tuba; il est conique dans le cor et les bugles. Le grain, qui s'ouvre au centre et au fond du bassin, forme la partie la plus rétrécie de l'E. et sert de jonction entre celle-ci et le tube de l'instrument. Plus le grain est rapproché des lèvres, et plus le son est éclatant. Le bassin est donc très peu profond dans la trompette de cavalerie, tandis que dans le cor il s'allonge et se confond avec le grain. Le changement d'E. modifie donc la sonorité, et l'on ne peut pas sans dommage pour le timbre spécial de chaque instrument transporter l'E. de l'un à l'autre, comme le font quelques artistes qui jouent de plusieurs instruments. Dans l'E. dite de flûte, qui est celle des jeux d'orgues portant ce nom, l'air se brise, en pénétrant dans le tuyau, sur une lame fixe taillée en biseau. La position, les dimensions et la direction de la bouche n'ont pas moins d'importance, pour le timbre des jeux de l'orgue, que celles de l'E. pour les instruments à vent. Les calculs les plus minutieux président à leur construction. (Voy. *Tuyau.*)

Émettre, v. tr. Exprimer, produire les sons musicaux.

Émission, n. f. Production des sons musicaux. Se dit presque exclusivement de la voix. Une bonne émission de la voix doit être franche, aisée et sûre. C'est une partie essentielle de l'art du chant.

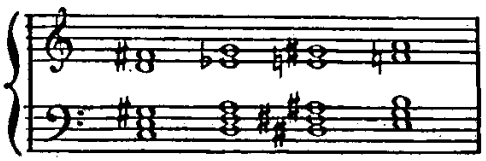
Emplumer, v. tr. Garnir un clavecin des petites pointes en becs de plume par lesquelles ses cordes sont mises en vibration.

Empoutrerie, n. f. Charpente portant les cloches dans un beffroi ou un clocher.

Emprunt, n. m. Terme de facture. Communication de l'air d'une gravure à une autre, dans le sommier de l'orgue. || Ancien terme d'harmonie. Rameau nommait accords par E. les accords appelés plus tard accords par substitution, qui s'obtiennent par l'échange d'un de leurs intervalles. || *E. d'un motif* : voy. aussi *Plagiat* et *Réminiscence.*

Enchaînement, n. m. Jonction de deux ou plusieurs accords. Les règles classiques de l'harmonie soumettent le choix de chaque accord à la considération de la nature et de la situation de l'accord qui le précède et de celui qui lui succède; elles multi-

plient les prohibitions, défendent les quintes et octaves consécutives, visibles ou cachées, les fausses relations, l'emploi de deux accords de quarte et sixte de suite, à moins que le second ne soit un accord de quarte augmentée et sixte; elles recommandent, si l'on a le choix entre plusieurs accords, de préférer ceux qui ont entre eux des notes communes. Ces lois sont depuis longtemps enfreintes dans la pratique, et l'on signale aujourd'hui comme un des faits qui leur sont le plus délibérément opposés les enchaînements d'accords dissonants se succédant par degrés conjoints en mouvement semblable dans toutes les parties, et n'ayant entre eux aucune note commune. C. Franck en fournit un exemple dans la finale de sa *Symphonie*, sous forme d'accords de 9e :



D'autres enchaînements également hardis sont relevés dans *La Mer*, de Debussy (1905), dans un *Prélude* de Ch. Kœchlin. (Voy. *Résolution.*) || Rattachement de deux morceaux dans une composition en plusieurs mouvements. Le Scherzo et le Finale de la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven, offrent un des plus célèbres exemples d'enchaînements; ses *Sonates*, ses *Quatuors* (op. 95, op. 131) en présentent d'autres. A l'époque actuelle, il n'est pas rare de voir toutes les parties d'une œuvre instrumentale se tenir étroitement rattachées, de même que, dans la musique dramatique, toutes les scènes se relient logiquement sans séparation jusqu'à la fin de l'acte. Dans le commencement de cet usage, l'inscription « enchaînez » ou « attacca » avertissait les exécutants de la continuité du plan. On regarde aujourd'hui comme inutiles ces indications, auxquelles la notation supplée.

Enclume, n. f. Masse de fer aciérée sur laquelle le forgeron bat le fer chaud. Le bruit engendré par le choc du marteau sur l'E. s'apprécie musicalement et se modifie selon le poids de celle-ci. On a donc été conduit à se servir de l'E. comme d'un instrument de percussion, dont la sonorité sèche et aiguë jette une note pittoresque dans des scènes descriptives. Son emploi se remarque, entre autres, dans *Le Maçon*, d'Auber (1825), *Il Trovatore*, de Verdi (1853), *Siegfried*, de Wagner (1856-1869). Une légende accréditée au moyen âge donnait pour fondement à la science de l'acoustique l'observation que Pythagore aurait faite des différents sons obtenus par quatre forgerons frappant la même E. avec quatre marteaux de poids différents : on est surpris qu'une telle anecdote ait pu se répéter pendant plusieurs siècles, car la plus simple expérience en eût démontré l'absurdité : en effet, la hauteur relative des sons, dans un instrument de percussion, dépend du corps sonore, en l'espèce l'E., et non des objets à l'aide desquels on le met en vibration. Aussi, Vincent a-t-il suggéré, avec vraisemblance, que les anciens scholiastes ont lu par erreur le nom grec *sphyra* (marteau) au lieu de *sphaira* (sphère creuse), dont les résonances auraient effectivement varié avec la capacité.

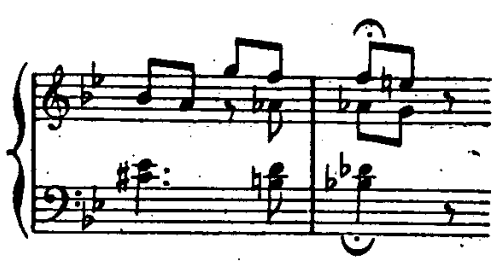
Enfant de chœur, n. m. Jeune garçon attaché au service d'une église pour assister le clergé dans les cérémonies du culte et participer à l'exécution du chant liturgique. En certaines églises, les E. étaient appelés E. d'aube, d'autel, ou de chapelle. Ils recevaient dans les maîtrises (voy. ce mot) l'enseignement de la langue latine et du chant, et ils interprétaient dans le chœur certaines mélodies du plain-chant, ou les parties de dessus des pièces harmoniques. Des fondations faites en leur faveur dans la plupart des églises cathédrales ou collégiales assuraient leur entretien et garantissaient aux plus studieux d'entre eux l'avantage d'une bourse de collège, pour continuer leurs études. Un très grand nombre d'illustres compositeurs, du XVe au XVIIIe s., portèrent la robe d'E. (Voy. *Enseignement, École.*)

Enfler, v. tr. Renforcer le son, augmenter graduellement son intensité.

Enfourchement, n. m. Mécanisme reliant l'un à l'autre les registres correspondants de deux sommiers, dans l'orgue.

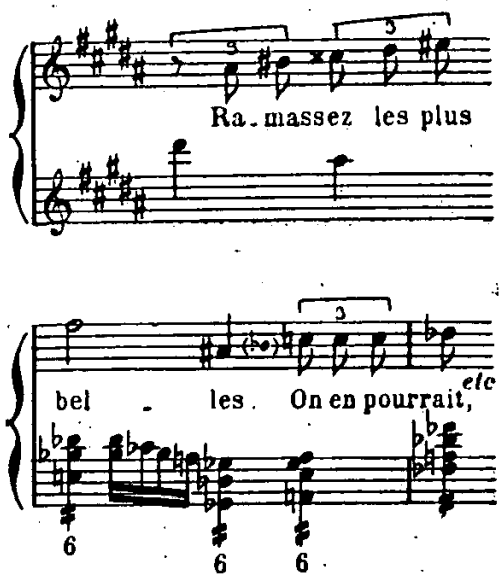
Enharmonie, n. f. Le troisième des genres de la musique antique, où certains demi-tons se divisent en deux quarts de ton, usage longtemps conservé dans le chant grégorien, d'où il disparut lors des premiers développements de l'organum, au XIe s. Sous l'influence des humanistes, on fit, à la fin du XVIe s. et dans le commencement du XVIIe, des essais de construction d'instruments enharmoniques destinés, croyait-on, à rénover les traditions de l'antiquité grecque et à faire passer dans le domaine de la pratique artistique ce qui ressor-

tissait seulement aux spéculations théoriques. L'*Arcicembalo* de Nicola Vicentino (1555), la *Sambuca lincea* de Fabio Colonna, qui avait 500 cordes, le *Clavicembalo* de l'organiste Luython, acquis en 1613 par l'archiduc Charles d'Autriche, le *Clavecin* de l'organiste français Titelouze introduisaient un demi-ton enharmonique entre chaque demi-ton chromatique et partageaient ainsi l'octave en quarts de ton. L'instrument de Luython comptait 77 touches pour 4 octaves, réparties entre trois claviers. Toutes ces tentatives et celles que l'on a vu renouveler entre autres par Bosanquet dans un orgue de 48 sons à l'octave (1848), puis, dans un harmonium de 53 sons à l'octave (1851), par Thompson (1850, 40 sons), par E. Sachs (1911, 19 sons) n'ont pas franchi la porte des laboratoires et sont restées sans effet sur le développement de l'art. || Sauf en des cas exceptionnels, dans le chant solo ou le jeu de quelques violonistes doués d'une grande délicatesse d'oreille, la production et la perception du demi-ton enharmonique échappent à la sensibilité de la plupart des musiciens. Il n'en est pas de même quant à la lecture et au raisonnement. De même que, dans la langue française, les mêmes sons changent de signification dès qu'ils sont représentés par des combinaisons différentes de signes graphiques, de même, dans l'orthographe musicale, une même sonorité notée par un *ut* dièse ou par un *ré* bémol correspond à des tonalités distinctes et devient d'une double ressource dans le discours harmonique. C'est dans l'aide qu'elle prête à la modulation que réside aujourd'hui toute la force et la nécessité de l'E. Rameau attachait beaucoup de prix à l'usage qu'il en avait fait dans l'une de ses *Nouvelles pièces de Clavecin* (1731) et qu'il s'attendait bien à voir « n'être pas d'abord du goût de tout le monde »; il s'agissait du passage de l'*ut* dièse au *ré* bémol, confondus en une même touche et un même son sur le clavier, mais dont la distinction résultait de la modulation produite par leur succession :



(RAMEAU, *L'enharmonique*, 1731.)

Les effets du tempérament sont portés jusqu'à leurs dernières conséquences, relativement à l'homonymie sonore qui résulte de l'E., dans des passages tels que celui de *La Légende de la ville invisible de Kitej*, de Rimsky-Korsakow (1905), où le chœur à trois voix est noté dans le ton de *si* majeur, tandis que les parties d'instruments à cordes et toutes celles des instruments à vent écrites en notes réelles, flûtes, hautbois, bassons, trombones, sont notées dans le ton d'*ut* bémol. Le *sol* dièse, le *fa* dièse des voix sonnent à l'unisson du *la* bémol, du *sol* bémol de l'orchestre. Dukas, dans *Ariane et Barbe-Bleue*, acte I, avertit la cantatrice de la modulation amenée par l'Identité de son *la* dièse avec le *si* bémol de l'accompagnement au moyen d'une petite note figurée entre parenthèses :



Enharmonique, adj. 2 g. Qui appartient à l'enharmonie.

Énigmatique, adj. 2 g. Qui renferme un sens caché. Se dit des canons dont la résolution est indiquée par une devise. (Voy. *Canon.*)

Enregistreur. Voy. *Instrument.*

Enrouement, n. m. Altération morbide de la voix, qui la rend sourde et voilée.

Enseignement, n. m. Art d'instruire, d'enseigner. Avec toutes les autres branches de l'activité intellectuelle, l'Église, au moment de la chute de l'Empire romain, sauva l'E. musical de la destruction. Pendant tout le moyen âge, il fut lié à l'E. de la langue latine, en vue du service du culte, et se donna dans les écoles épiscopales et monastiques fondées une à une

dans l'Europe occidentale et sur lesquelles s'arrêta la sollicitude de Charlemagne. On y formait des chantres pour le chœur, et l'on y accueillait la jeunesse studieuse. Dans l'une des plus célèbres de ces écoles, à Saint-Gall, le moine Tutilon († 915) enseignait à des jeunes gens nobles à jouer des instruments à cordes, dans une salle spéciale que l'Abbé du monastère lui avait concédée à cet effet. Plus encore que Tutilon, Guido d'Arezzo († 1050) personnifie l'E. musical au moyen âge. Ses ouvrages, qui sont ceux d'un grand pédagogue plutôt que d'un grand musicien, le montrent occupé d'éclaircir et de répandre la connaissance pratique de la musique, de découvrir les méthodes les plus expéditives, de les défendre contre les critiques et de tancer lui-même des rivaux ignorants. Le bruit de ses succès et de ses disputes le fit appeler à Rome par le Pape Jean XIX (1024-1033), qui voulut connaître les secrets de son E. et s'y montra entièrement favorable. On a réuni sur la tête de Guido plusieurs inventions qui ne lui appartiennent pas toutes. Son but était de former rapidement des chanteurs qui fussent en même temps bons lecteurs. Pour développer la finesse de leur oreille, il se servait du monocorde, et, pour leur faciliter la lecture de la notation neumatique, il avait imaginé la *portée*, composée d'abord de deux lignes marquant le *fa* et l'*ut*, qui fixaient des points de repère pour la hauteur relative de sons représentés par les neumes. Sa gamme était de 21 sons rigoureusement diatoniques, formant deux octaves et une quinte, du *sol* grave au *ré* aigu, divisés par hexacordes selon le système de la *solmisation* et des *muances* (voy. ces mots). C'est simplement à titre de moyen mnémonique, pour graver mieux le son de chaque degré de l'hexacorde dans l'esprit de ses élèves, qu'il adopta les six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, tirées d'une hymne à saint Jean-Baptiste et déjà, selon certain témoignage, employées avant lui. (Voy. *Gamme*.) Il n'est pas établi non plus que l'invention de la *Main*, que lui attribue Sigebert de Gembloux, un siècle après sa mort, et dont lui-même ne parle pas dans ses écrits, lui appartienne réellement. Quoi qu'il en soit, ce procédé, dont parle déjà J. Cotton, successeur très rapproché de Guido, était destiné à une longue fortune et offrait de grands avantages pour l'E. des illettrés, à qui une habitude vite acquise faisait situer chaque degré de la gamme sur une des jointures des doigts de la main gauche, transformée en alphabet. (Voy. *Main*.) Guido, instituteur zélé et ingénieux, était fondé à dire qu'il ne suivait pas « le chemin des philosophes ». Ceux-ci avaient fait place à l'E. de la musique dans le *Quadrivium*, qui embrassait l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique, et qui formait avec le *Trivium*, composé de la grammaire, de la rhétorique et de la dialectique, l'ensemble des connaissances, les « sept arts libéraux ». Mais la musique, telle qu'on la concevait dans ce cadre et telle que l'enseignait Jean de Muris à l'Université de Paris en 1323, était purement « spéculative », et toute remplie de calculs subtils et d'un symbolisme mystique qui la rangeaient dans le domaine scientifique. Dès lors, l'E. musical bifurquait, et un fossé se creusait entre la théorie et la pratique. On en mesure la largeur en comparant les traités composés du XIVe au XVIe s. Pour les maîtres accoutumés au dressage des enfants de chœur, la musique est « l'Art de bien chanter ». Ils écrivent, le plus souvent dans une forme dialoguée, et sous les titres de *Compendium* ou de *Rudiment*, de petits livres concis, où ils expliquent tout juste la main guidonienne, les « déductions », les nuances et les signes usuels de la notation ; les plus diserts vont jusqu'à définir les consonances et donner quelques exemples d'accords et de cadences. C'est là visiblement le canevas sur lequel, dans la leçon orale et dans les exécutions du chœur, ils broderont des commentaires. Évidemment, l'éducation de l'oreille, tout comme celle de l'organe vocal, se faisait, ainsi que de nos jours dans les écoles primaires, par hasard ou par routine. Pendant ce temps, les théoriciens de la musique spéculative s'absorbaient en calculs et s'efforçaient à réduire en figures géométriques la doctrine des proportions et la symétrie des hexacordes : c'est ainsi que, dans un temps où tout moyen de contrôle expérimental manquait encore, leur enseignement de la musique ressortissait cependant à la science pure. Les grands ouvrages de Zarlino (1558) et de Salinas (1577) embrassent à la fois ce point de vue et celui de la composition, dont ils traitent d'après les leçons et les productions de leurs contemporains. C'est dans les maîtrises, auprès des contrepointistes fameux, que les étudiants musiciens, déjà instruits dans les mêmes milieux des éléments de la théorie et de la

pratique du chant polyphonique, venaient apprendre l'art d'écrire. A chaque illustre maître, ses biographes ont attribué un cortège d'élèves dont parfois la date de naissance ne s'accorde point avec celle du décès de leur prétendu professeur. L'existence à Rome d'une école de composition, ouverte par le Français Claude Goudimel et où se serait, entre autres, formé Palestrina, est également controuvée. Mais des témoignages existent pour prouver que les leçons de certains autres maîtres attiraient souvent de fort loin les jeunes compositeurs. A Venise, Adrien Willaert († 1562), et plus tard Giov. Gabrieli († 1612); à Rome, Gio. Maria Nanino († 1607) et, dans le XVIIe s., Carissimi; à Amsterdam, Sweelinck († 1621) se rendirent célèbres par leur E. autant que par leurs ouvrages. C'est pour s'instruire sous Gabrieli que le landgrave de Hesse envoya Schütz à Venise. Lorsque la renommée de Lulli fut établie à Paris, on vit venir de l'étranger des jeunes gens, tels que l'Alsacien Muffat, l'Allemand Cousser, qui se faisaient admettre dans son orchestre pour recevoir son E., et qui allaient ensuite en répandre l'esprit, par leurs œuvres, hors de nos frontières. L'E. instrumental avait été longtemps considéré comme celui d'un métier manuel. Les ménestriers et joueurs d'instruments, organisés en corporation depuis le XIVe s., se faisaient recevoir « maîtres » et formaient des « apprentis ». Par privilège ou par tradition, la coutume se maintint longtemps de conclure entre professeur et élève un contrat à forfait. Un document de 1617 nous montre, par exemple, l'organiste Raquet s'engageant, moyennant la somme nette de 100 livres tournois, à enseigner en 18 mois le jeu de l'orgue, du luth, le chant et « la partition de musique », à un jeune homme qui viendra deux fois chaque jour à son domicile étudier sous sa direction. Le régime ordinaire des amateurs était celui des leçons particulières; pour leur faciliter l'accès de la musique et « s'attirer pratique », les maîtres s'ingéniaient, comme aujourd'hui, aux simplifications. Les *Leçons de clavecin*, de Bemetzrieder (1771), dont le texte fut tout au moins retouché et inspiré par Diderot, et la *Méthode simple pour apprendre à préluder*, de Grétry (1801), montrent à quel faible niveau de talent ou de savoir on se contentait de prétendre. Rameau, en 1737, avait essayé d'ouvrir un cours de composition pour les amateurs, promettant de les « mettre au fait de la science de l'harmonie et de sa pratique » en six mois, à trois leçons de deux heures par semaine; en 1757, un certain Dupuits tenait une « école publique de musique » où se donnaient chaque jour des leçons « dans les différents genres », avec un cours de musique d'ensemble trois fois par semaine. Jusqu'à l'établissement de l'École royale de chant (1784), qui avait pour mission de préparer ses « sujets » pour l'Opéra, l'État ne s'occupa point, en France, de l'E. musical. La fondation du Conservatoire (1795) inaugura un nouvel ordre de choses et un mouvement rapidement étendu à toutes les nations de l'Europe. Sans devenir nulle part un monopole d'État, l'E. musical tendit à s'organiser d'après un modèle officiel. En même temps, l'intérêt des pouvoirs publics fut attiré vers sa propagation dans les milieux populaires. L'impulsion féconde du grand pédagogue suisse Pestalozzi s'était étendue jusque dans le domaine musical, et son compatriote Hans Nægeli avait, depuis 1809, adapté ses vues au chant scolaire. Bientôt on vit surgir de toutes parts des méthodes destinées à en faciliter la diffusion. La notation chiffrée, en faveur de laquelle avaient eu lieu, longtemps auparavant, des entreprises avortées, reparut et réussit à s'implanter en Allemagne avec Natorp, en France avec Galin et ses continuateurs, Pâris et Chevé. Elle eut pour équivalent, en Angleterre, la méthode appelée *Tonic sol-fa*, qui repose également sur un système de transposition et qui offre, avec les mêmes avantages de rapidité et de facilité, le même irrémédiable défaut, qui est d'acculer l'élève à une impasse d'où il ne peut sortir, pour prétendre à un niveau plus artistique, qu'en recommençant son éducation musicale par la notation ordinaire et universelle. Le dévouement de Bocquillon-Wilhem se tourna vers l'E. du chant en chœur. Ses efforts, parallèles à ceux de Choron, portèrent leurs fruits les plus visibles par la création de l'Orphéon. Le plan d'études fixé par l'arrêté du 18 janvier 1887, pour les écoles primaires en France, prévoit, depuis la classe enfantine, l'E. de petits chants, appris par l'audition, depuis la classe élémentaire, l'E. de la lecture des notes, en clef de *sol*, depuis le cours moyen, l'exercice de la dictée et, dans le cours supérieur, la lecture en clef de *fa*, les éléments de la tonalité et l'exécution de morceaux à deux parties vocales. Les épreuves pour l'obtention du brevet de capacité compor-

tent, au degré primaire, des « questions et exercices très élémentaires de solfège », au degré supérieur, une « dictée musicale suivie de questions théoriques très simples sur le texte dicté ». Un regard jeté sur l'état actuel de l'E. musical fait apercevoir chez toutes les nations de l'Ancien et du Nouveau Monde l'existence de conservatoires et d'écoles publiques et privées distribuant l'instruction à un nombre chaque année plus considérable d'élèves. De cet accroissement même est né le double danger, signalé presque en tous pays, de la surproduction artistique et de son industrialisation. Cette dernière tendance a confirmé la spécialisation, favorisée, dès l'origine du Conservatoire de Paris, par des règlements qui interdisaient aux élèves de « cumuler l'étude de deux parties instrumentales » et qui ne permettaient aux chanteurs l'accès « d'aucune partie instrumentale », sauf, depuis 1808, « la connaissance du clavier du forté-piano ». Ce n'est pas en France seulement qu'ont été sentis à la longue les graves inconvénients d'une formation unilatérale. Mais l'inquiétude de la critique contemporaine se porte avec plus d'acuité sur l'E. privé. Les constatations de Hugo Riemann en Allemagne, où, dit-il, « toute une armée de maîtres ignorants n'arrive qu'à augmenter le nombre des mauvais amateurs et à abaisser le goût », peuvent se répéter partout. On a proposé de remédier à ce mal par l'institution d'examens et de diplômes sans lesquels serait interdit ou du moins rendu inabordable l'exercice du professorat musical. Cette mesure, réalisée en Angleterre par l'initiative privée, paraît y avoir donné de bons résultats : *The Incorporated Society of musicians*, fondée en 1882, organisée définitivement en 1892, compte plus de 2 000 membres, qui recherchent dans son « enregistrement » une sorte de certification publique de leur capacité enseignante. (Voy. *Conservatoire, École, Main, Solmisation.*)

Ensemble, adv. et n. m. impliquant dans tous les sens l'idée de réunion, de simultanéité. Faire de la *musique d'E.* signifie prendre part à l'exécution d'une œuvre à plusieurs voix ou plusieurs instruments. Une classe d'*E. vocal* et une classe d'*E. instrumental* ont été instituées au Conservatoire de Paris par le règlement de 1850. Sous le nom d'E., dans la musique dramatique, on ne désigne pas les chœurs, mais les passages des scènes à plusieurs personnages, dans lesquels les voix se réunissent. Les anciens opéras sérieux italiens comportaient très peu d'E. C'est surtout dans le style bouffe que ce genre d'effet se développa, au XVIIIe s., pour bientôt gagner tout le répertoire. L'école moderne, depuis R. Wagner, a réagi contre le non-sens, au point de vue dramatique, des E. dans les duos, trios, etc., qui sont le plus souvent traités, aujourd'hui, en forme de scènes dialoguées.

Entendre, v. tr. Percevoir les sons.

Entonner, v. tr. Se mettre à chanter. Dans le chant liturgique, chanter les premières notes d'une mélodie qui sera continuée par le chœur.

Entr'acte, n. m. Pièce instrumentale se jouant comme intermède, devant le rideau fermé, entre deux actes d'un spectacle. Sur la scène littéraire, où il fut longtemps regardé comme indispensable d'employer un orchestre, celui-ci jouait comme E. des morceaux quelquefois composés tout exprès pour le drame représenté, quelquefois simplement empruntés aux œuvres instrumentales à la mode. Les partitions composées par Lulli ou Charpentier pour les comédies de Molière, et qui n'ont pas toutes été conservées dans leur forme primitive, comprenaient de petites pièces en rythmes de danses, servant aux entrées de ballets et aux E. Dans le théâtre anglais, la plus ancienne composition connue en ce genre est celle de Mathieu Lock pour *La Tempête*, de Shakespeare. Les compositeurs allemands qui ajoutaient au XVIIIe s. des ouvertures et des morceaux de scènes aux traductions de tragédies françaises n'étaient pas d'accord sur le sens à donner aux E. : Scheibe, qui composa ceux de *Polyeucte* et de *Mithridate* (1738), voulait qu'ils fussent un trait d'union entre deux actes, tandis que J.-F. Agricola, pour *Sémiramis*, faisait de chaque E. une introduction à l'acte suivant. Beethoven, dans sa musique pour l'*Egmont* de Gœthe (1809), ne s'est astreint ni à l'un ni à l'autre système, mais s'est inspiré de l'esprit et des péripéties du drame; le second E. (*larghetto*), qui se joue immédiatement après la chute du rideau, commente la scène précédente; le troisième commence avant même que le rideau soit baissé et continue d'exprimer les sentiments de Claire; le quatrième ne laisse pas d'interruption dans le déroulement de l'action; il relie la dernière scène d'un acte à la première scène de l'autre,

l'arrestation d'Egmont à l'angoisse de Claire. Parmi les très nombreuses partitions de l'époque moderne, qui ont une destination analogue, les E. sont souvent des pièces symphoniques d'un grand intérêt descriptif ou dramatique, dont on a formé des suites pour le concert. (Voy. *Musique de scène.*) Sur le théâtre lyrique, la composition d'E. séparés est assez rare. Le plus souvent, les actes d'un opéra ne sont précédés que de quelques mesures servant de *ritournelle* au premier morceau. Il était d'usage à l'Opéra de Paris, pendant le XVIIIe s., de reprendre, en guise d'E., un des airs de ballet de l'acte précédent : mais cette coutume n'était pas approuvée par tout le monde, et, en 1774, un journaliste louait Floquet d'avoir, à l'instar de Gluck, laissé reposer l'orchestre dans l'intervalle des actes. Beethoven n'ayant pas écrit d'E. pour *Fidelio*, on imagina de remplacer le morceau manquant par l'exécution de la principale des ouvertures de *Léonore*. Cette manière d'agir fut appliquée au *Benvenuto Cellini* de Berlioz (1838), dans lequel on introduisit l'Ouverture du *Carnaval romain*. Parmi les E. d'opéra les plus vantés, figurent celui de *Mignon*, d'Ambroise Thomas (1866), agréable « morceau de genre » que l'on vit « sur tous les pianos », et celui de *Cavalleria rusticana*, de Mascagni (1890), qui dut une part de son succès au fait, réputé nouveau, d'être joué à rideau ouvert. Les drames musicaux de Wagner ne contiennent pas d'E. proprement dits, mais le 3e acte de *Lohengrin* et le 3e acte des *Maîtres chanteurs* sont précédés d'introductions, que l'on détache pour les exécuter dans les concerts symphoniques.

Entrée, n. f. Mouvement d'une voix ou d'une partie instrumentale qui vient se mêler à l'ensemble. || Moment où apparaît un thème, dans le commencement ou dans le courant d'un morceau. || E. de ballet, et primitivement *entremets*, partie d'un spectacle chorégraphique formant un tout par elle-même. Dans les opéras-ballets et les spectacles de Fragments, qui se jouaient au XVIIIe s., les E. portaient des titres particuliers et pouvaient se représenter isolément. Les *Éléments*, de Lalande et Destouches (1725), comprenaient quatre E. et un prologue, *Les Fêtes d'Hébé*, de Rameau (1739), trois E. et un prologue. Encore en 1773, *L'Union de l'Amour et des Arts*, de Floquet, recevait le titre de « ballet héroïque en trois E. ».

Éolien. Nom de l'un des modes de la musique antique, donné au 2e mode du plain-chant, mode de *la*, dit aussi « ton hypodorien ». (Voy *Mode.*)

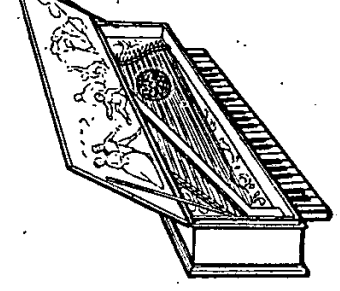
Éolienne, n. f. Jeu d'orgues à bouche de la famille des jeux de gambe, à tuyaux d'un diamètre étroit, soit de bois, soit de métal, et à sonorité douce. Les amateurs d'effets chevrotants l'associent au jeu de voix humaines. || Voy. *Harpe É.*

Éolipyle. Voy. *Vapeur.*

Epidiapente, loc. formée de la prép. grecque *epi* = au-dessus, et du nom grec de l'intervalle de quinte, et désignant, chez les auteurs du moyen âge et de la Renaissance, la quinte supérieure; un *canon in epidiapente* est un canon à la quinte.

Epidiatessaron, loc. de même origine et de même emploi, relativement à la quarte, que le mot *epidiapente*, relativement à la quinte.

Épinette, n. f. **1.** Instrument à cordes pincées et à clavier, caractérisé par sa forme, qui était celle d'un pentagone irrégulier, avec le clavier placé parallèlement à la plus grande longueur de la caisse, qui atteignait d'ordinaire 1m.60 à 1m.70. L'É. se faisait généralement sans pieds et se posait sur une table. Les cordes, qui étaient simples et en nombre égal à celui des touches, étaient griffées en dessous par une languette armée d'un bec de plume de corbeau taillé en triangle, qui obéissait par le mécanisme d'un sautereau à la pression du doigt sur la touche formant levier. Cet instrument devait son nom au facteur Giovanni Spinetti qui en était l'inventeur ou l'un des premiers fabricants et qui vivait à Venise à la fin du XVe s.



Épinette (XVIIe s.).

Les exemplaires d'É. qui subsistent aujourd'hui dans les musées sont presque tous de fabrication italienne; le plus ancien, signé par Pasi, de Modène, est daté de 1490. Leur étendue variait de trois octaves et une quinte à quatre octaves, à partir généralement du *mi* au-dessous de la portée, en clef de *fa*. Mersenne (1636)

donne à l'É. 49 cordes de même longueur, mais de grosseur décroissante, les 30 premières de laiton, les plus aiguës de fer ou d'acier; à cette date, la caisse de l'É. avait changé de forme : de pentagonale, elle était devenue quadrangulaire; mais son mécanisme subsistait. Depuis le règne de François Ier, les rois de France avaient un ou deux joueurs d'É. à leur service. Jacques Champion exerçait cette charge sous Henri IV, Pierre de La Barre, sous Louis XIII. Les facteurs s'intitulaient épinetiers. L'un d'eux, Jean Denis, qui était en même temps organiste de l'une des paroisses de Paris, fit paraître en 1650 un curieux petit ouvrage intitulé *Traité de l'accord de l'É.* qu'il regarde comme « le plus bel instrument du monde, et le plus parfaict ». On touchait, à cette époque, au moment où l'É., pour sa faible sonorité, serait abandonnée et remplacée par les grands modèles de clavecin. (Voy. *Clavecin*, *Clavicorde* et *Virginale.*) || **2.** Instrument primitif à cordes pincées, montées sur une petite caisse ou un bâtonnet, et usité en certains pays. (Voy. *Bâche.*)

Epiphonus, n. m. Figure de la notation neumatique formée par une modification des signes habituels appelés *podatus*, *clivis* et *strophicus*, et destinée à indiquer l'adjonction de sons liquescents (voy. ce mot).

Épisème, n. m. Nom donné par les paléographes aux signes supplémentaires, modifiant la forme et le sens des signes habituels de notation, dans les manuscrits musicaux du VIIIe s. au XIe s. Il y a des É. qui, dans les mss. de l'école de Saint-Gall et ceux de l'école de Metz, indiquent les liaisons, d'autres, la grandeur de l'intervalle, les « rallentendo », les agréments, etc.; dans le ms. connu sous le nom d'*Antiphonaire de Montpellier*, des É. de la notation alphabétique remplacent, en certains cas, la lettre qui exprimerait le degré inférieur du demi-ton : ce serait, d'après les Bénédictins, le signe du demi-ton, et non, comme quelques savants l'ont d'abord supposé, un signe exprimant le quart de ton. (Voy. *Notation neumatique.*)

Épisode, n. m. Motif accessoire introduit dans le cours d'un morceau et plus ou moins développé, de manière à former une sorte de digression dans le discours musical. Scène ou partie de scène pouvant former un tout, dans un drame musical.

Épithalame, n. m. Petit poème nuptial. Musique composée sur ce poème, ou musique instrumentale destinée aux solennités nuptiales.

Éponge, n. f. Substance animale, fournie par un zoophyte marin, utilisée dans la facture instrumentale pour fabriquer des baguettes à tête d'éponge, dont l'élasticité procure à la percussion des timbales une sonorité moelleuse.

Équisonance, n. f. rarement employé comme synonyme d'*unisson.*

Équivoque, n. f. Faculté pour un accord d'appartenir sans changement à plus d'une tonalité. L'accord *ut-mi-sol*, placé sur le premier degré, est l'accord parfait de tonique, dans le ton d'*ut* majeur; il peut être considéré comme accord du 4e degré dans le ton de *sol* majeur, du 5e degré dans les tons de *fa* majeur et *fa* mineur, du 6e degré dans le ton de *mi* mineur; ce sens multiple d'un même accord, ou amphitonie, permet la modulation par l'É., qui s'effectue en prêtant temporairement à l'accord un sens nouveau.

Ergographe, n. m. Appareil servant à mesurer et enregistrer la dépense de force musculaire. On s'en sert pour étudier, sous le point de vue physiologique, les conditions du toucher, dans le jeu des instruments à clavier.

Es. 1. Suffixe de la nomenclature allemande signifiant « bémol »; s'emploie après une consonne. Après une voyelle, on ajoute *s.* || **2.** Nom allemand du *mi* bémol.

Espace, n. m. Distance laissée entre deux lignes de la portée.

Espèces d'octaves. Constitution modale des gammes. (Voy. *Mode.*)

Espressivo, adj. ital., = expressif. Employé comme indication de nuance.

Estampie, n. f. Chanson à danser, d'origine peut-être provençale, en usage aux XIIe-XVe s., consistant en une série de petits thèmes qui alternent avec un refrain commun. On y voit l'origine du rondeau. Le nom provençal était *estampida.* Au XIIIe s., Jean de Grocheo l'appelle, en latin, *stantipes*, et, au XIVe, Boccace la nomme *stampita.*

Esthéticien, n. m. Écrivain qui s'occupe de la théorie philosophique de l'art.

Esthétique, n. f. Science de la beauté dans les arts. Théorie philosophique de l'art. La priorité dans l'emploi de ce vocable appartient à l'Allemand Alexandre Baumgarten,

qui a publié en 1750-1758 un ouvrage en deux volumes sous le titre *Æsthetica*; mais le mot se lit dès 1753 chez un auteur français, Beausobre, qui le trouve approprié à désigner une métaphysique du beau. Le domaine de l'E. musicale est mal délimité : aussi les auteurs qui s'y sont engagés l'ont-ils abordé par des voies très différentes, où Combarieu a distingué quatre orientations, que l'on pourrait appeler celles des mathématiciens, des physiologistes, des psychologues et des musiciens, et dont aucune, si elle est uniquement adoptée, ne suffit à faire atteindre le but. Les représentants de la première essaient de découvrir la source de la beauté musicale dans l'analyse du son et dans le degré de simplicité des rapports des sons; mais leurs observations, impuissantes déjà à fixer sur une base certaine le concept de la dissonance, ne peuvent s'appliquer qu'à la mélodie nue ou à des harmonies isolées; elles ne peuvent ni éclairer l'auditeur, ni guider le compositeur d'une œuvre tant soit peu complexe. Pour pouvoir inscrire au frontispice de son grand ouvrage théorique le titre d'*E. musicale*, Durutte (1855) a dû s'efforcer d'y concilier les données scientifiques de son éducation de mathématicien et de la doctrine de Wronski avec les principes d'harmonie pratique qu'il tenait de Barbereau; son système a eu peu d'adeptes. La théorie physiologique, qui étudie les effets sensoriels de la musique pour en déduire les lois fondamentales du beau, est en quelque sorte personnifiée par Helmholtz, dont le traité est devenu classique (1863); malheureusement, dans cette œuvre si importante et si personnelle, les parties qui ont le plus vieilli sont justement celles qui se rapportent à l'étude de la perception auditive; toutes les déductions relatives aux « fibres de Corti », notamment, se sont écroulées. On reprend aujourd'hui l'étude sur nouveaux frais, et, en faisant à dessein porter leur expérimentation sur une forte proportion de sujets non musiciens et de sujets anormaux, les physiologistes s'éloignent, au moins provisoirement, de l'art et de son E. Le troisième groupe, qui est le plus nombreux, est formé par les philosophes et les littérateurs qui reconnaissent dans la musique le langage du sentiment et qui s'efforcent à en déchiffrer les expressions, soit par l'étude des œuvres, soit par l'analyse des impressions qu'elles font naître; il n'est pas surprenant que, dans cette catégorie de travaux, les auteurs allemands forment la majorité, à la fois par leur nombre et par l'épaisseur de leurs volumes, dont ils consacrent, d'ailleurs, une bonne part à se réfuter mutuellement; l'autorité dont jouissent certains d'entre eux a pour caution un ensemble de doctrines étrangères à la musique, et auxquelles celle-ci se trouve soumise de gré ou de force; tel est le cas pour Schopenhauer, dont l'influence s'est exercée jusqu'à l'extrême. Les musiciens « purs », enfin, qui constituent le quatrième groupe d'esthéticiens musicaux, et dont Hanslick est resté le chef (vers 1870), étudient la beauté musicale en soi, et prétendent en découvrir le criterium unique dans la perfection des formes. Aucune de ces méthodes, si elle reste unilatérale, ne permet d'approcher du but. L'E. est, dans le sens le plus large du mot, une « philosophie », une haute critique de l'œuvre d'art, qui doit en pénétrer tous les éléments et en favoriser la compréhension. Elle sera donc à la fois scientifique, comparative et historique. « Étudions l'art dans son progrès, a dit excellemment L. Laloy, et comparons les divers systèmes de musique qui nous sont offerts par les différentes civilisations passées ou contemporaines. Alors seulement nous pourrons, non pas établir une théorie définitive d'un art mobile et variable entre tous, mais peut-être saisir quelque loi générale de son mouvement et de sa variation. »

Estive, n. f. Anc. nom d'une variété de cornemuse, chez les auteurs du moyen âge.

Étain, n. m. Métal employé à l'état pur ou en alliage avec le plomb, pour la fabrication des tuyaux d'orgues.

Été, n. f. Le second mouvement ou figure de la danse nommée *quadrille*.

Étendue, n. f. Distance comprise entre les deux sons extrêmes d'une voix ou d'une mélodie. Synonyme d'*ambitus*.

Et in terra. Paroles sur lesquelles commence le chant du chœur, et par conséquent la pièce de musique, dans le *Gloria in excelsis Deo*, dont les premiers mots sont réservés à l'intonation du prêtre. Les anciens maîtres respectaient scrupuleusement cet usage liturgique souvent négligé par les modernes. Aussi, pour désigner un morceau de messe, disait-on l'*Et in terra*, au lieu de dire le *Gloria* de telle ou telle messe.

Étiquette, n. f. Terme de lutherie. Petite bande de papier collée à l'intérieur de la caisse du violon et des instruments de la même famille, et portant le nom et l'adresse du luthier qui les a fabriqués, avec, quelquefois, la date du travail. Les É. sont d'un grand intérêt pour l'histoire de la lutherie. Vidal, Gallay, Grillet, Jacquot en ont reproduit de longues séries dans leurs ouvrages sur le violon.

Étoffe, n. f. Alliage de 2/3 d'étain pour 1/3 de plomb, ou mélange à parties égales de ces deux métaux, servant à la fabrication des tuyaux d'orgues.

Étoile, n. f. Ancien ornement de quelques buffets d'orgues au moyen âge, consistant en une roue en forme d'étoile, ou de soleil, dont les rayons supportaient des clochettes et qui tournait sur son axe au commandement d'un mécanisme spécial.

Étouffoir, n. m. Partie du mécanisme du piano et de l'ancien clavecin à marteau, faite de petits tampons de drap, qui retombent d'eux-mêmes sur les cordes et en étouffent le son, aussitôt que les doigts du pianiste cessent de presser la touche correspondante. L'invention, revendiquée en faveur d'un nommé Lemper, de Rudolstadt, a été restituée à son véritable auteur, Cristofori, qui l'appliqua en 1711 et fut suivi par Schrœter (1721) et Séb. Érard (1823). C'est par l'action des É. que s'obtiennent les effets de sourdine au piano. (Voy. *Pédale, Sourdine.*)

Étude, n. f. Pièce de musique vocale ou instrumentale composée en vue de l'enseignement et dans laquelle un exercice d'exécution se trouve présenté sous un aspect artistique. Les É. destinées au chant sont le plus souvent intitulées *Solfèges* ou *Vocalises* (voy. ces mots). Hormis quelques morceaux isolés qui sont intitulés *Studio* dans les œuvres de Durante († 1755) ou de D. Scarlatti (1685-1757), pour le clavecin, le nom d'É. est rarement donné par les maîtres anciens aux pièces mêmes qu'ils écrivaient dans une intention pédagogique. C'est par le mot « Exercices » que Clementi a modestement désigné les cent grandes É. qui forment son recueil célèbre, le *Gradus ad Parnassum* (1817). Rode appelle *Caprices* ses jolies É. pour violon, et Boëly, celles qu'il compose, vers 1810, pour le piano. A cette époque, cependant, le genre É. commençait à prendre une place considérable dans la production instrumentale. Bien qu'aucune forme particulière ne répondît à ce nom, le plan généralement suivi était celui de l'aria avec da capo, ou du premier mouvement de sonate, avec partie centrale peu développée. On s'attachait à traiter dans chaque morceau une formule technique spéciale, et l'on disposait un recueil de manière à passer en revue les éléments essentiels de la virtuosité. Ce dessein, inhérent au but de l'É., y est resté traditionnel. Depuis le commencement du XIXe s., il n'est guère de virtuose ou de professeur qui n'ait publié des É. pour son instrument. Plusieurs maîtres de piano renommés, comme le trop abondant Czerny († 1857) ou Henri Bertini (1798-1876), en ont fait paraître des séries nombreuses, formant un cours progressif. Les É. de Cramer (1771-1858), qui comptent parmi les plus anciennes, sont restées classiques. Celles de Steibelt, Kalkbrenner, Hummel, Moscheles, Thalberg, Alkan, Stamaty, Henselt, Stephen Heller, Le Couppey, Marmontel ont été jouées par deux ou trois générations de pianistes et font encore partie du programme d'enseignement de certains professeurs. Du milieu de ce répertoire trop souvent dénué de valeur proprement musicale se détachent les étincelantes É. de Chopin, op. 10 et 25 (1833 et 1837), véritables poèmes sonores, en même temps que précieux « exercices » techniques. Les É. de Schumann, d'après les *Caprices* de Paganini, s'élèvent également au-dessus du niveau habituel. Les *É. d'exécution transcendante*, de Liszt, sont, comme leur titre le laisse deviner, de grands morceaux de concert où la virtuosité pianistique poussée à son paroxysme n'annule pas l'intérêt d'un style musical plein de fougue romantique. Les É. purement pédagogiques sont tombées de nos jours dans un discrédit relatif. D'éminents musiciens désavouent la méthode des longs exercices vides de sens musical, et mettent l'élève pianiste, presque dès ses débuts, au régime de Bach. Les œuvres qui paraissent de nos jours sous le titre d'É. pour le piano sont souvent isolées. Si vieux que vive un pianiste, il n'atteint plus, comme Czerny, son *op. 798*, et la qualité de ses ouvrages lui tient plus à cœur que leur nombre. Pour mesurer l'espace parcouru en un siècle par l'habileté technique dans le jeu du piano, et la transformation du style de l'É. instrumentale, accomplie dans le même temps, il suffit de comparer les *50 É. spéciales* du professeur

viennois aux *12 É.* de Debussy (1916), qui ont également chacune pour programme un genre ou une formule de difficulté. Dans le répertoire du violon, les É. de Kreutzer, Fiorillo, Rode, Gaviniès sont pour ainsi dire l'équivalent des É. de piano de l'époque Cramer et Clementi; les *24 Caprices* de Paganini se dressent en face des *É.* de Liszt; les méthodes de violon de Mazas (1862), de Bériot (1858), Baillot (1834), supplantées parfois par celles d'Alard (1840 et suiv.), Dancla (c. 1840), sont dépassées et de beaucoup par *L'Art du Violon*, de L. Capet, récemment publié, mais ayant pour but de former des artistes virtuoses. Les méthodes consacrées à l'enseignement de chaque instrument contiennent habituellement un choix d'É. composées ou recueillies par l'auteur.

E u o u a e. Abréviation formée par les voyelles des mots *Seculorum amen* et qui se substitue souvent à ces paroles dans les livres de chant liturgique, sous la notation finale des différentes terminaisons psalmodiques.

Euphone, n. m. Jeu d'orgues à anches libres, de timbre doux, favorable aux passages en solo. Ce jeu, construit en premier lieu à l'orgue de la cathédrale de Beauvais, en 1830, existe dans les orgues de Saint-Eustache et de Saint-Sulpice, à Paris, en 16 pieds, à la pédale.

Euphonie, n. f. Réunion de sons harmonieux. Ce vocable, si parfaitement approprié au langage musical, n'y est presque jamais employé.

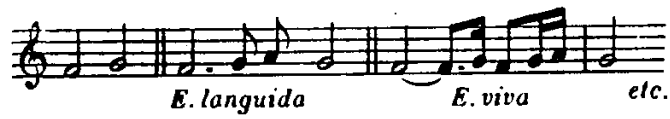
Euphonion ou **Euphonium,** n. m. Nom donné par les facteurs anglais et allemands à l'instrument le plus grave de la famille du saxhorn, dit saxhorn-tuba en *ut* ou en *si* bémol. (Voy. *Saxhorn.*)

Éventail, n. m. Réunion des bascules qui servent d'intermédiaires entre le clavier et le sommier du positif, dans l'orgue. Ce nom répond à leur disposition, serrée à une extrémité, écartée du côté du sommier.

Évitée (Cadence). Voy. *Cadence.*

Ex tempore (Composer). Improviser une composition musicale, dans le langage scholastique du XVIIIe s.

Exclamation, n. f. Ornement mélodique, mentionné par Diruta (1597) et dépeint par Herbst (1658) comme susceptible de recevoir plusieurs noms et plusieurs formes. Il consistait en l'introduction d'une ou plusieurs notes d'appui entre deux sons se suivant par degrés conjoints :



Exécutant, n. 2 g. Musicien ou musicienne qui tient une partie vocale ou instrumentale dans un concert. Dans les séances extraordinaires, on fait volontiers figurer sur l'affiche le nombre, vrai ou supposé, des exécutants.

Exécuter, v. a. Réaliser par le chant ou le jeu des instruments la pensée écrite du compositeur.

Exécution, n. f. Action de réaliser à l'oreille l'œuvre musicale fixée par la notation. La fidélité et la qualité de l'E. sont d'une importance extrême pour la compréhension de l'œuvre d'art. Peu de musiciens sont en état d'effectuer l'opération mentale qui consiste à entendre intérieurement un morceau de musique en le lisant. Les plus habiles à cet exercice et les compositeurs eux-mêmes pour leurs propres ouvrages ne se rendent un compte exact de la forme, du mérite et de l'effet de la pièce, que par l'E. personnelle ou l'audition de l'E. d'autrui. A l'interprète est donc confié le pouvoir d'insuffler la vie aux sons. Il semble devenir le collaborateur du maître : mais son rôle véritable est de s'en faire le serviteur, et, à l'intelligence qui pénètre la pensée et les intentions du compositeur, à la possession de la technique vocale ou instrumentale nécessaire pour en surmonter les difficultés matérielles, il doit joindre la vertu moins brillante, quoique non moins méritoire, de l'abnégation et de l'oubli de soi-même. Dans l'histoire de la musique, un style d'E. approprié correspond à chaque transformation successive, à chaque émanation nationale ou personnelle du style de composition. L'E. de la musique des diverses époques exige donc une étude attentive, non seulement des partitions que l'on se propose d'interpréter, mais des formes mélodiques et harmoniques et, autant qu'on peut les connaître, des procédés spéciaux aux instruments ou à l'état des instruments dans le temps auquel ces partitions appartiennent. La tâche est rendue difficile par l'absence relative ou totale, dans les éditions primitives, des signes de mouvement, de nuances, de doigté, que les auteurs modernes indiquent souvent avec un

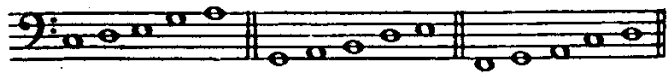
grand luxe de recommandations et de détails. En demandant à leurs interprètes une habileté d'E. de plus en plus grande, ils ont réduit la liberté qui leur était autrefois laissée et de laquelle étaient nés les plus étranges abus. Les instrumentistes aussi bien que les chanteurs se livraient, dans l'E., depuis une époque que l'on peut certainement faire remonter à celle même des origines de l'art harmonique, à un étalage de virtuosité, sous lequel disparaissaient les contours de l'œuvre qu'ils faisaient entendre. Dès le début du XVIe s., l'ornementation improvisée ou écrite de la mélodie se poursuivait quelquefois d'un bout à l'autre et dans toutes les parties simultanées d'une pièce polyphonique. Les habitudes de l'E. toléraient également la distribution des parties entre des agents sonores différents de ceux pour lesquels elles avaient été écrites. On ne doit pas de nos jours, pour l'E. des œuvres anciennes, s'appuyer sur ces pratiques, contre lesquelles protestaient à l'occasion des maîtres qui s'en trouvaient lésés. Au XVIIe s., comme si un compromis avait été conclu entre les compositeurs et les virtuoses, on commença de codifier les règles de l'E., de dresser des « tables » pour l'explication des signes d'ornement que les auteurs eux-mêmes traçaient sur leurs notations, et d'adopter un vocabulaire italien pour prescrire les nuances de mouvements, d'intensité et d'expression. Le *Dictionnaire de musique* de Brossard (1703) ne se propose pour but que l'explication des termes de ce vocabulaire, alors en passe de devenir international. Dans le XVIIIe s., c'est dans l'E. vocale que se réfugient principalement les traditions d'indépendance à l'égard du texte musical et de vaniteuse gloriole des virtuoses. Il ne faut rien moins, pour les refréner, que l'autorité volontaire d'un Gluck. « Il suffit, dit-il, de la plus légère altération dans un mouvement ou dans l'expression, il suffit d'un détail hors de sa place, pour que l'effet d'une scène entière soit détruit et que l'air *J'ai perdu mon Eurydice* devienne un air de marionnettes. » L'obéissance absolue de l'exécutant aux intentions du compositeur devient obligatoire, et, tout en laissant place aux nuances personnelles d'interprétation, proscrit, du moins en principe, toute altération de la pensée musicale. Sans doute, on verra encore, au XIXe s., Ferdinand Hiller varier la reprise du premier morceau dans l'E. d'un quatuor de Haydn, et la Malibran, à la fin d'un acte d'opéra, recommencer neuf fois, de neuf manières différentes, l'E. d'un passage réclamé par un public en délire. Ce seront là prouesses de plus en plus rares et que compenseront les efforts d'autres artistes vers la possession de la vérité. C'est par la clarté et la sincérité de l'E. que l'orchestre du Conservatoire de Paris, il ne faut jamais l'oublier, fit comprendre à R. Wagner le sens, jusque-là pour lui impénétrable, de la *9e Symphonie* de Beethoven. C'est, dans une sphère plus modeste, par les mêmes qualités que quatre musiciens français, Maurin, Chevillard, Mas et Sabatier, réunis dans une ferveur commune pour l'E. des derniers quatuors de Beethoven, firent les premiers reconnaître en ces œuvres, longtemps réputées injouables et obscures, les plus extraordinaires chefs-d'œuvre de la musique de chambre. Les principaux moyens de l'E. sont le mécanisme, les nuances, le phrasé, l'expression; son but est le service de l'art. « La première règle de l'E., a dit Wagner, doit être de traduire avec une fidélité scrupuleuse les intentions des compositeurs, afin de transmettre aux sens de l'auditeur l'inspiration de la pensée sans altération ni déchet. Le plus grand mérite du virtuose consiste donc à se pénétrer parfaitement de l'idée du morceau qu'il exécute et à n'y introduire aucune modification de son cru. » C'est afin d'éviter son ingérence que les compositeurs modernes apportent dans leur notation une précision de plus en plus méticuleuse. Sauf pour le trille et quelquefois pour le grupetto, ils ne se servent plus des signes abréviatifs pour les ornements mélodiques, qu'ils écrivent en toutes lettres, c'est-à-dire en toutes notes; ils fixent le mouvement de chaque morceau et de chaque épisode d'un morceau par les chiffres métronomiques; ils indiquent par le groupement des figures de notes, par la disposition des signes de liaison, par la situation des valeurs de notes et de silences, tout ce qui concerne le phrasé, qui est la ponctuation du discours musical; par les soufflets, les crochets, les lettres abréviatives du piano, du forte et de leurs différents degrés, les nuances d'intensité; par les virgules, la respiration des chanteurs ou des exécutants sur les instruments à vent; par des accents, des points, des traits horizontaux, des signes particuliers à chaque instrument, les effets de sonorité, les nuances du toucher, le tiré ou le poussé de l'archet, l'usage des sons bouchés, des sons harmoniques; par des chiffres,

le doigté; par des légendes, des recommandations, des indications en langue italienne ou dans l'idiome national de l'auteur, le sens général, sentimental, expressif, ou descriptif, du passage ou du morceau : et tout cela, qui règle dans le plus menu détail les conditions de l'exécution, n'en garantit cependant pas l'excellence, si le virtuose n'ajoute pas à la vertu d'obéissance celles qu'il puise dans son intelligence et sa sensibilité. (Voy. *Doigté, Expression, Mouvement, Nuances, Ornements, Phrasé, Signes de notation.*)

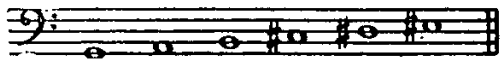
Exercice, n. m. Composition de caractère technique destinée à familiariser un élève avec les difficultés de l'exécution ou de la théorie. || Concert d'élèves ayant pour but de les accoutumer à l'exécution de la musique d'ensemble.

Exotisme, n. m. Néol. désignant l'étude et l'emploi, dans les œuvres musicales, de particularités modales, rythmiques ou mélodiques empruntées aux civilisations extra-européennes. Les ballets de cour dansés sous des costumes singuliers, tels que celui du *Prince de la Chine* (1605), les divertissements du *Bourgeois gentilhomme*, de Molière, l'entrée des Indiens, dans *Le Triomphe de l'amour*, de Lulli (1681), ou de la Turquie, dans *L'Europe galante*, de Campra (1697), ni même *Les Indes galantes*, de Rameau (1735), qui présentaient aux spectateurs, en des décors somptueux, tour à tour de « jeunes odalisques » et des « Incas du Pérou », une « fête persane » et une entrée fameuse de « sauvages », ne visaient à aucun effet d'exactitude, et, tout comme les poètes et les décorateurs, les musiciens puisaient dans leur propre fonds pour imaginer des dessins mélodiques bizarrement rythmés et qui eussent une allure inusitée. Un pas fut fait, au milieu du XVIIIe s., vers une imitation plus réaliste, par l'introduction dans les armées européennes de bandes musicales destinées à rivaliser avec la « musique des janissaires », dont parlaient les voyageurs; plusieurs cours allemandes voulurent, après la Russie, posséder des orchestres authentiques de hautbois, de flûtes aigres et d'instruments de percussion, et les pays qui n'adoptèrent pas les instruments à vent s'empressèrent du moins d'accueillir les cymbales, le triangle, et le « chapeau chinois ». Dès lors, on s'accoutuma à regarder toute la musique de l'Orient à travers quelques rythmes sautillants soulignés par un tintamarre métallique. Mozart, dans *L'Enlèvement au Sérail* (1782) et tout simplement dans le rondo *alla turca* de sa *Sonate en la majeur*, qui est resté populaire sous le nom de *Marche turque*, fixa pour près d'un siècle les formules vives et légères d'un vocabulaire musical entièrement conventionnel, et propre presque uniquement au genre bouffe. Le succès du *Désert*, de Félicien David (1844), fut dû en majeure partie à l'à-propos et à la nouveauté de quelques mélodies rapportées ou inspirées de l'Égypte, et qui correspondaient aux mouvements de l'opinion et des arts, à la suite de la conquête de l'Algérie; la mélopée du Muezzin laissait entrevoir l'intérêt de curiosité que pourraient susciter les mélodies arabes ou orientales. Les Expositions Universelles, renouvelées de décade en décade à Paris (1867, 1878, 1889, 1900), en faisant une place de plus en plus large aux manifestations variées de la vie coloniale, permirent en effet aux musiciens de la métropole de s'initier tant bien que mal aux caractères généraux des arts de chaque race, et tout d'abord sans doute d'apprécier l'incompatibilité de la plupart des musiques exotiques avec notre oreille, notre système tonal et nos instruments, car les essais d'acclimatation ou de naturalisation qu'ils tentèrent furent très rares. La belle *Rhapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray (1890), où sont introduits quelques fragments thématiques et imités les effets de percussion des pierres sonores, le *5e Concerto* de piano, de Saint-Saëns (1896), dont le second morceau repose sur des souvenirs musicaux rapportés des bords du Nil, sont des exemples de ce que l'on pourrait appeler l'E. direct. Les compositeurs russes, et principalement Balakirew, Borodine et Rimsky-Korsakow donnèrent l'impulsion à un genre plus libre et que les affinités du monde slave avec l'Asie les préparaient à créer; l'E., chez eux, se traduit par un mélange intime de rythmes et de sonorités empruntées aux traditions des peuplades limitrophes, avec les formes et les procédés de l'art européen. C'est en ce sens et quelquefois par leur intermédiaire que l'E. musical est apparu chez les compositeurs occidentaux comme une source d'enrichissement et de rajeunissement pour un art en apparence parvenu au seuil de l'épuisement. Il n'était dès lors plus nécessaire d'en allier invariablement l'emploi à des sujets d'opéra ou à des programmes descriptifs qui fussent eux-mêmes exotiques, et l'emploi de gammes étrangères à notre tonalité pouvait

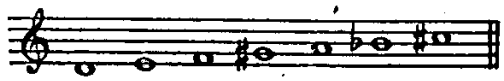
se justifier par le seul fait de leur diversité et de la nouveauté des effets que l'on pouvait en obtenir. La gamme pentaphonique, que les Chinois constituent de plusieurs manières,



mais en la privant toujours de la quarte et de la septième, et qui se retrouve chez les Japonais, chez les Indiens d'Amérique et dans quelques chants celtiques et gaéliques, restés traditionnels dans les Iles Britanniques, la gamme de six sons par tons entiers, à laquelle A. Coquard, puis Debussy ont donné la forme suivante :



la gamme mineure avec quarte augmentée, que Aug. Chapuis a traitée dans une *Suite pour piano sur la gamme orientale*, tendent à s'introduire,



comme des néologismes qui permettent l'expression de faits nouveaux ou d'idées renouvelées, sans rien supprimer ni détruire du vocabulaire existant. On peut se rappeler, à propos de l'E. musical, quelle révélation a été, dans le domaine des arts du dessin et principalement du paysage et de l'ornement, la connaissance des œuvres de Hokusaï et des estampes japonaises, et quelle influence discrète et féconde elle a exercée chez nous, dans les arts décoratifs.

Expiration, n. f. Terme de physiologie. Deuxième temps de la respiration, pendant lequel l'air, préalablement aspiré et emmagasiné dans les poumons, en est rejeté à l'extérieur, mettant en jeu, par un acte de la volonté, les organes de la phonation. (Voy. *Appareil vocal, Phonation.*)

Exposer, v. tr. Faire entendre pour la première fois le thème principal d'un morceau. On dit, dans l'analyse d'un morceau, que le motif est exposé par le violon, ou par tel ou tel autre instrument.

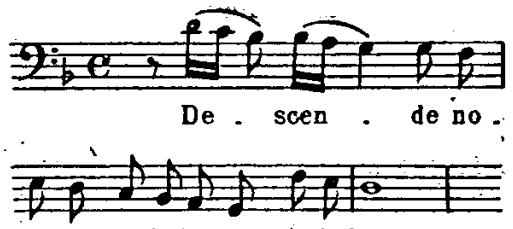
Exposition, n. f. Première division de la fugue et la plus importante, dans laquelle on fait entendre d'abord le sujet dans une partie, puis la réponse dans une seconde, ensuite le sujet dans la troisième partie et la réponse dans la quatrième. Après l'E. se place le divertissement, que suit, dans quelques fugues, une contre-exposition dans le ton principal. || En dehors du style fugué, on appelle E. la première énonciation du thème sur lequel sera établi un morceau de sonate, de symphonie, etc.

Expressif, adj. Qui rend clairement les sentiments contenus dans le texte musical. || Qualificatif d'un modèle d'harmonium susceptible de rendre les nuances d'intensité. (Voy. *Harmonium.*)

Expression, n. f. **1.** Manière de rendre apparents les sentiments de l'âme. L'E. musicale résulte, de la part du compositeur, du choix qu'il fait des formes modales, mélodiques, rythmiques, harmoniques, selon le but qu'il se propose d'atteindre et, s'il s'agit d'une œuvre vocale, selon le contenu du texte auquel il adapte sa musique; de la part de l'exécutant, de la façon dont il comprend et interprète l'œuvre écrite du compositeur. Les uns et les autres, depuis les temps anciens, ont recherché les moyens d'expression, sans lesquels toute création artistique serait vide de sens et impuissante à toucher le cœur des hommes. Dans les antiennes grégoriennes, Gevaert a reconnu et admiré la variété des inflexions qui rendent saisissables à tout auditeur attentif les intentions expressives de la cantilène, et qui comportent, dans l'apparente uniformité d'une mélopée sans combinaisons de rythmes ni d'harmonie, une grande délicatesse de nuances, obtenue par le choix du mode, la direction des motifs et l'emploi raisonné des dessins mélismatiques. La polyphonie vocale du XVe et du XVIe s., où l'on étudie surtout la perfection de style contrepointique, et qu'un préjugé trop longtemps répandu a fait taxer de sécheresse et d'aridité, décèle au contraire une richesse de formes expressives qui étonne et ravit ses historiens; l' « esprit de finesse » qui est, dans les arts comme dans les sciences, la caractéristique du génie français, pénètre les chansons à plusieurs voix des maîtres franco-flamands, depuis Josquin Després et Certon jusqu'à Lassus et Costeley; il se traduit en rythmes légers, en réponses piquantes, en désinences mélodiques tantôt rieuses et tantôt émues, dont la corrélation avec les paroles ressort plus visiblement, si, par l'analyse, on détache une voix de l'ensemble; les madrigalistes italiens serrent de près les textes de leurs poètes et en imitent la subtilité par de petits détails imitatifs qui tra-

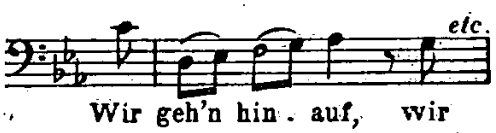
duisent mot à mot les allusions au mouvement, au repos, à l'attente, à des soupirs; peu à peu, une sorte de vocabulaire expressif conventionnel s'établit dans le style religieux aussi bien que dans le genre profane; le *Credo* de la messe, où se résume la vie du Sauveur, se divise en fragments successifs, étroitement raccordés, mais traités en liaison avec le contenu des versets et que sillonnent des intentions descriptives ou pathétiques; celles-ci trouvent à se produire fréquemment dans les motets; les plus visibles résultent de la direction des motifs. Palestrina († 1594) se conforme à des modèles déjà traditionnels lorsqu'il fait gravir à la voix une octave sur les mots « Ascendens Christus in altum ». (Voy. *Direction.*)

Carissimi (1604-1674), cent ans plus tard, ne manque pas d'y recourir :



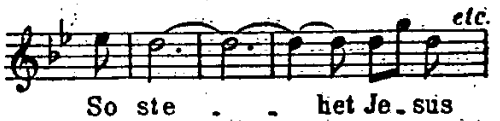
(Carissimi, *Historia divitis.*)

Pendant le XVIIe s., les procédés expressifs de ce genre deviennent tellement usuels, que certains écrivains, les Allemands Volupius (1631) et D. Speer (1697), le Français Le Cerf de la Viéville (1706), les codifient ou tout au moins les mentionnent en parlant des « mots distingués dans toutes les langues etauxquels les musiciens ont égard ». J.-S. Bach les emploie si fréquemment que ses commentateurs modernes y découvrent un côté important de son esthétique; si Jésus monte au Golgotha, la formule :



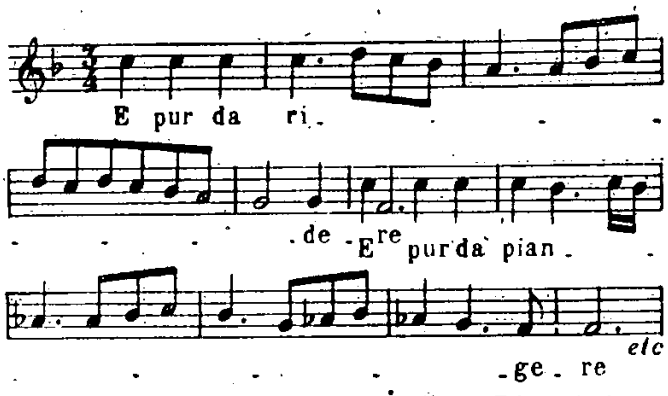
(Bach, *Cantate* n° 159.)

se répète trois fois de suite en progressant chaque fois d'un degré; si, au contraire, le Sauveur s'arrête, la voix se fixe sur une note tenue :



(Bach *Cantate* n° 78.)

En France, Mably (1741) proteste contre l'abus de pareils procédés «L'homme raisonnable, dit-il, s'attache à rendre la pensée et le sentiment d'un vers sans vouloir faire une peinture des mots en particulier »; sa critique reste vaine, et, dans l'opéra, dans la cantate, l'expression se fige en formules mélodiques, qui mettent au premier plan le pouvoir pictural des sons. Le choix des tonalités, qui entrait déjà en ligne de compte chez les mélodistes liturgiques du moyen âge, est pour les maîtres des époques suivantes un moyen soigneusement pratiqué d'E. En souvenir des traditions de l'antiquité, qui attribuaient un caractère moral propre à chaque mode, les théoriciens modernes, après même l'unification du système tonal par le tempérament, affirment que chaque transposition du mode majeur possède une couleur et une signification particulières; le contraste est réel entre le mode majeur et le mode mineur; Carissimi l'appelle à son aide pour opposer le rire aux larmes, en répétant presque la même phrase coup sur coup, en *fa* majeur et en *fa* mineur :



(Carissimi, *Héraclite et Démocrite.*)

Les madrigalistes introduisent le chromatisme dans leurs pièces à plusieurs voix, et de là, dans les scènes dramatiques de l'opéra italien à ses débuts, comme un moyen puissant de rendre les sentiments douloureux ou passionnés; Bach, au siècle suivant, s'en sert pour maintenir dans « une tonalité incertaine » les passages de textes énonçant des pensées de trouble, de doute ou d'égarement; mais, quelles que soient les trouvailles expressives réalisées dans cette direction par les musiciens de la période

classique, c'est vers des formes tonales longtemps encore très simples qu'ils orientent leur langage mélodique; pour le rendre expressif, Lulli, Grétry, Gluck le rapprochent d'aussi près qu'il est possible des accents de la parole, et la vérité de la déclamation apparaît, par leur exemple, la loi fondamentale de l'E. dans la musique dramatique; c'est à cette loi naturelle que, après les infractions brillantes et passagères de l'école du « grand opéra », l'on a vu revenir, dans la seconde moitié du XIXe s., Wagner et les écoles modernes. C'est autour d'elle que le drame lyrique et toutes les formes de la musique vocale font graviter aujourd'hui la tonalité, l'harmonie, les formes mélodiques et le coloris orchestral. La musique instrumentale a de bonne heure cherché dans l'appui d'un programme littéraire une détermination sensible de son pouvoir expressif. Par elle-même, et à l'état de « musique pure », elle a été accusée de n'offrir qu'un idiome vide de toute signification morale et sentimentale. Les maîtres, cependant, qui l'ont créée et ceux qui l'enrichissent aujourd'hui de nouveaux chefs-d'œuvre parlent à tout musicien un langage que l'esprit perçoit en même temps que l'oreille, et dont l'élévation, la sincérité, la force, la passion, la tendresse, ou bien la nullité, la vulgarité, la froideur attirent, persuadent, enflamment, ou au contraire repoussent; ce langage s'analyse, pour le fond et pour la forme, se renouvelle, s'enrichit, et correspond aux pensées des générations d'hommes qui l'ont parlé et entendu; il a son E. générale et profonde, et ses E. verbales, qui sont les formes sonores propres à chaque période. Dans l'exécution, l'E. consiste à rendre par le jeu ou le chant le sens de la composition notée; elle ne s'acquiert point, comme la perfection du mécanisme, par des exercices multipliés et savamment gradués; elle résulte de l'aptitude du virtuose à sentir et à rendre l'émotion qui a dicté l'inspiration du compositeur et qu'il ne faut ni atténuer par une interprétation indifférente ou timide, ni exagérer par une dépense personnelle de sentimentalité; une E. juste est la plus belle qualité que l'on puisse louer dans l'interprétation d'un véritable musicien. || 2. *Dans l'orgue, pédale spéciale qui actionne les jalousies de la *boîte d'expression* (voy. ce mot). Dans l'harmonium de système français, ressort spécial commandé par un tirant, et qui règle à volonté la distribution de l'air dans les sommiers suivant la pression des pédales, pour obtenir des nuances. L'harmonium, surtout celui « à double E. », l'une pour les dessus, l'autre pour les basses, possède aussi un organe analogue à la boîte de l'orgue, et commandé par des *genouillères* (voy. ce mot). Il y a eu en France, au XIXe s., de 1820 à 1870, des polémiques parfois violentes entre les critiques, les organistes, les personnes s'intéressant à la facture d'orgue, sur la question de savoir si ces organes d'E. « artificielle » devaient ou non être adoptés dans l'orgue. Alors que Grenié, inventeur de l' « orgue expressif » (1825), voyait des artistes tels que Boëly, écrire pour cet instrument, dès 1827, avec toutes les nuances communément admises dans la musique de piano, de violon ou d'orchestre, le fait qu'un jeu d'orgue est inexpressif par soi-même semblait à **Fétis**, ou à d'Ortigue, la preuve que cet instrument ne peut supporter aucune recherche de ce genre, et que seulement l'opposition des jeux ou des plans lui convient. L'apogée de cette querelle fut marqué par l'inauguration de l'orgue construit par Cavaillé-Coll pour Saint-Sulpice (1865), que l'on mettait en opposition avec l'instrument précédent, qui avait un Clicquot pour base, et dont une partie des jeux était d'ailleurs conservée. De fait, l'introduction de moyens expressifs dans un instrument de ce genre, à une époque d'aussi mauvais goût pour la musique d'orgue, rendait trop flagrante l'opposition entre les morceaux soi-disant descriptifs d'un Lefébure-Wély et autres médiocres compositeurs, et la grandeur des œuvres classiques, ou de celles d'un Boëly ou d'un Lemmens, qui, sur le grand orgue, emploient peu l'E. Mais l'emploi judicieux de ces moyens nouveaux par César Franck et les musiciens qui gravitaient autour de lui montra de quelle façon on pourrait faire la part des choses, et il n'est plus aucun organiste qui voudrait renoncer à ce précieux moyen de modifier les coloris des timbres de l'orgue, à condition toutefois qu'on n'en abuse point.

Extinction des feux. *Sonnerie militaire qui annonce qu'aucune lumière ne doit plus briller. C'était la sonnerie préférée de l'empereur Napoléon Ier, à l'époque duquel la mélodie toujours en usage commença à être mise en pratique (an XIII [1806]).

Extinction de voix. Voy. *Aphonie.*

F

F. Sixième lettre de l'alphabet et sixième note de la gamme diatonique, équivalant au *fa*, dans la notation alphabétique. Cette lettre a servi de clef pour fixer sur la portée la ligne où se place le *fa* (Voy. *Clef.*) || Abréviation, dans la musique notée, pour le mot *forte*, dans les catalogues gradués, pour le mot *facile*. Deux *ff* signifient *fortissimo*.

Fa, n. m. Nom du 4e degré de la gamme d'*ut*, gamme-type du système modal actuel. (Voy. *Solmisation.*)

Facilité, n. f. Passage simplifié d'un morceau de musique, noté au-dessus ou au-dessous de la notation originale, pour laisser à l'exécutant le choix entre deux versions. Les ex. de F. sont peu fréquents dans la musique moderne, à peu près inconnus chez les classiques. Il ne faut pas les confondre avec les éditions facilitées, offertes aux amateurs, et qui sont autant d'offenses aux maîtres dont elles dénaturent les créations.

Facteur, n. m. Celui qui fait, qui fabrique des instruments de musique. C'est sous la forme *faiseur* que le nom de cette profession apparaît au moyen âge. Les plus anciennes mentions nominatives de F. français remontent à 1292 et 1297 et concernent Henry aux Vièles, faiseur de vièles à Paris, d'une part, et, d'autre part, Henry l'Escot (l'Écossais), Guillaume d'Amiens et Roger l'Anglais, faiseurs de trompes, rattachés à la corporation parisienne des *forcetiers* ou fabricants d'objets en fer et en cuivre. A Rouen, les F., sans doute peu nombreux, s'affiliaient à la Confrérie des « joueurs et faiseurs d'instruments de musique », dont les statuts furent confirmés par Charles VII en 1454. Après la promulgation de l'édit de 1597, qui obligeait tous les marchands et artisans non encore établis en jurande à payer au Trésor royal « la finance à laquelle ils seroient pour ce taxés », les faiseurs habitant Paris s'organisèrent en corporation et obtinrent de Henri IV des « lettres de création du métier de faiseur d'instruments de musique en maîtrise » (1599); la durée de l'apprentissage était fixée à six ans, après lesquels l'obligation de se faire recevoir maître par deux jurés comportait l'exécution du « chef-d'œuvre »; nul maître ne pouvait prendre à la fois plus d'un apprenti, ni ouvrir plus d'une boutique; le colportage était interdit; l'importation d'articles étrangers était soumise à la déclaration. Ces statuts, à peu près semblables à ceux des autres corporations d'arts et métiers, furent confirmés en 1679. Dans le texte d'un arrêt du Parlement, de 1692, les deux dénominations de F. d'orgues et Faiseurs de hautbois, flûtes, etc., sont soigneusement séparées. En 1731, un document officiel admet sur le même pied le mot *luthier*, répandu chez les musiciens depuis le temps de la grande vogue du luth (voy. ce mot) et peu à peu étendu non seulement aux faiseurs d'instruments à cordes, mais aux fabricants de flûtes, etc. De nos jours, le vocable *faiseur* est abandonné; on appelle F. celui qui s'est spécialisé dans la fabrication des orgues, des pianos, des harpes et des instruments à vent; le mot *luthier* est réservé aux fabricants d'instruments à cordes à manche, avec ou sans archet. La corporation des « maîtres luthiers, F. et faiseurs d'instruments » de Paris subsista jusqu'à l'édit de Versailles (1776), non sans avoir à se défendre contre les corporations rivales des boisseliers, des tabletiers, des peintres, etc., qui arguaient de leurs privilèges pour mettre opposition à l'emploi de certains bois ou métaux et à la décoration des instruments. La fabrication des instruments de cuivre restait réservée aux chaudronniers; il n'appartenait qu'aux orfèvres de faire des trompettes d'argent. La réorganisation des corporations en 44 communautés, qui suivit l'édit de suppression, rangea, sous le seul nom de luthiers, tous les F. d'instruments dans la même catégorie que les tabletiers et les éventaillistes. L'abolition et l'interdiction des groupements corporatifs et la liberté des métiers furent proclamées en 1791 par l'Assemblée nationale. A cette époque, le nombre des F. exerçant à Paris, avec le titre de maîtres, était de 56, en diminution de plus de moitié sur le chiffre de 120, atteint en 1783. A mesure que se développait, dans le XIXe s., cette branche de l'industrie française, l'isolement de ses représentants et le manque d'entente sur les questions les plus essentielles à sa prospérité firent désirer la reconstitution d'un organisme professionnel qui offrît les avantages du groupement corporatif sans retomber dans la tyrannie méticuleuse et tracassière des anciennes communautés. Une *Société des fabricants de pianos* fut fondée en 1853 sous la présidence de Camille Pleyel

et prit un peu plus tard le titre de *Société syndicale des fabricants de pianos et autres instruments de musique.* Après diverses alternatives de scission, création d'un groupement dissident et finalement fusion des deux associations rivales, la *Chambre syndicale des instruments de musique* s'organisa définitivement sous le régime de la loi de 1884. Elle a pour président G. Lyon, directeur de la maison Pleyel, réélu chaque année depuis 1896. A l'époque de l'Exposition universelle de 1900, elle comptait 88 membres. Une *Chambre syndicale des pianos et orgues*, fondée en 1899 par des F. et marchands secondaires, pour soutenir les intérêts du commerce de détail, comptait à la même époque 37 membres. L'ancienne organisation corporative, en mettant obstacle à la création de vastes ateliers, permettait au contraire une certaine extension par groupements familiaux; parmi la multitude des noms de F. que mentionnent les documents historiques ou dont quelques productions subsistent, figurent en effet ceux de pères, fils, frères, ayant exercé simultanément ou successivement la même profession. Cette tradition, conforme aux conditions mêmes d'existence des entreprises industrielles et commerciales, s'est maintenue en tous pays jusqu'à nos jours. On rappellera ici les noms des Ruckers, d'Anvers, F. de clavecins aux XVIe et XVIIe s., et ceux des Cliquot, des Dallery, des Serassi, des Silbermann, des Callinet, des Isnard et des Cavaillé (orgues), des Blanchet, des Érard, des Broadwood, des Pleyel, des Ibach, des Steinway (pianos), des Cousineau, des Naderman (harpes), des Hotteterre, des Lot, des Triebert, des Sax (instruments à vent), etc. Les principales maisons s'occupant aujourd'hui de la fabrication des instruments sont la propriété de sociétés en commandite, auxquelles le nom d'un F. estimé sert de raison sociale. (Voy. *Facture, Lutherie, Luthier.*)

Facture, n. f. **1.** Fabrication des instruments de musique et spécialement des instruments à clavier, des harpes, et des instruments à vent et à percussion, le nom de lutherie étant réservé à la F. des instruments à cordes pincées ou frottées. L'histoire de la F. témoigne d'un labeur immense et d'une fertilité d'invention à laquelle toute une partie du public, accoutumée à regarder la musique et son matériel comme de simples objets d'amusement, prête souvent peu d'attention. On doit également tenir pour erronée l'opinion d'après laquelle la F. serait un art tout moderne, car, si les perfectionnements que chaque type d'instrument a reçus d'âge en âge ont été, avec la fragilité de leur construction et leur usure naturelle, les causes de l'extrême rareté des spécimens qui en ont été conservés, et de la disparition totale de quelques-uns, les documents écrits et figurés apportent des preuves abondantes du soin et de l'ingéniosité qui présidaient à leur fabrication. Dès le XIVe, le XVe s., alors que l'on procédait encore par essais et tâtonnements, sous le rapport des qualités proprement musicales, — volume du son, justesse, étendue, timbre, facilité d'exécution, — la recherche de l'élégance des formes et l'ornementation à l'aide de sculptures et d'incrustations de matières précieuses étaient déjà poussées très loin. Le « chef-d'œuvre » que chaque apprenti était tenu de présenter pour parvenir à la maîtrise était souvent peut-être un de ces charmants instruments que Memling et les peintres de son temps ont minutieusement représentés dans leurs orchestres angéliques. Au XVe s., le grand orgue de la cathédrale d'Amiens était déjà assez important pour que sa tribune et son buffet, toujours subsistants, permettent d'y loger le Cavaillé-Coll actuel. Au XVIe s., l'état de la F. se trouve assez avancé pour permettre la construction du splendide orphéoréon du Musée du Conservatoire de Paris (1570) et de la virginale de la reine Élisabeth (1570) du South Kensington Museum. Dans le XVIIe s., la lutherie atteint un degré de perfection dont Ant. Stradivarius († 1737) marquera le dernier terme. La F. d'orgues offre aux maîtres classiques des ressources de sonorité et de coloris chaque jour grandissantes. La F. de clavecins et de clavicordes s'achemine vers la fabrication moderne du piano. Une activité singulière se dévoile dans la F. des instruments à vent, où disparaissent les types anciens du cornet, du cromorne, du chalumeau, pour faire place à la clarinette, au basson, au moderne hautbois. Au XIXe s., l'invention des pistons révolutionne la fabrication des instruments en cuivre. Ainsi se développe, parallèlement aux transformations de l'art musical et en union avec elles, un mouvement industriel de la plus haute importance, dont, à partir de 1855, les expositions universelles ou régionales viennent jalonner la marche. A mesure que partout le goût pour la musique devient plus géné-

ral, l'industrie de la F. s'étend et prospère. A l'époque de l'exposition de 1900, on constate en France son état florissant. Les statistiques accusent un personnel d'un peu plus de 9 000 ouvriers, dont 3 200 sont occupés par la fabrication des pianos, 900 par la F. d'orgues, 750 par celle des instruments à vent, 1 800 par la lutherie; le département de la Seine compte dans le total pour une proportion de 36 p. 100; les ateliers qui réunissent le plus nombreux personnel sont ceux de la F. d'orgues et de pianos; les ateliers de lutherie se partagent entre les départements de la Seine, des Vosges, de l'Eure et de l'Aisne. En général, la F. française se distingue par le fini du travail; elle répudie les articles à bas prix et maintient dans une large mesure le travail à la main; aussi ses produits sont-ils recherchés sur les marchés étrangers. De 1890 à 1899, la France a exporté 51000 pianos droits et à queue; l'importation, pendant la même période, n'a pas dépassé le chiffre de 2 200 instruments de même nature. Des orgues importantes ont été construites par la maison Cavaillé-Coll en divers pays d'Europe. Les importations d'instruments étrangers consistent principalement en modèles de fabrication allemande et italienne, à bon marché, et en pianos et harmoniums américains. (Voy. *Lutherie.*) || **2.** Mise en œuvre des idées musicales; ensemble des procédés de composition qui constituent le style propre à un compositeur.

Fa fictum. Dans l'ancien système de la solmisation par les muances, nom du *mi* ou *si*, qui, étant bémolisés, se trouvent à la distance d'un demi-ton de la note inférieure et d'un ton de la note supérieure et jouent par conséquent le rôle du *fa* de la gamme naturelle : d'où la désignation de *fa* feint, *fa fictum.* (Voy. *Muances.*)

Fagotto. Nom ital. et all. du basson.

Faible, adj. 2 g. Se dit d'une voix ou d'un son musical sans volume suffisant, ou d'une note dont l'accord n'est pas tout à fait assez élevé. || Temps F. (Voy. *Mesure.*)

Fa la. Petite composition vocale polyphonique du genre du madrigal, dont la vogue fut grande en Angleterre, sur la fin du XVIe et le commencement du XVIIe s. Son origine était italienne. *La Falalella* était une chanson populaire, que Fr. Bendusi traita à 4 parties dans l'une des pièces de son recueil de Ballets pour les voix ou les instruments (1553); elle servit probablement de modèle à des textes poétiques dans lesquels le second et le quatrième vers, et la fin de chaque strophe, ne comportaient que la répétition des syllabes *fa la*; Gastoldi les mit à la mode en les disposant à 5 voix dans ses *Balletti* (1591), que Thomas Morley imita, sur des paroles anglaises (1595). De là vint l'usage de donner aux morceaux eux-mêmes le titre de *Fa las.* Ceux de John Hilton, à 3 voix (1627), furent particulièrement estimés. Un *Fa la* à 4 voix, de Jeremiah Saville, imprimé en 1673 dans le *Musical companion* de Playford, est resté traditionnel dans les sociétés de chant britanniques.

Falcon. Nom d'une célèbre cantatrice, pris subst. pour désigner un genre d'emploi, le soprano dramatique, dans les troupes d'opéra.

Falsa musica. T. employé par les théoriciens des XIIIe et XIVe s., pour désigner l'emploi de l'altération accidentelle dans la notation. (Voy. *Feinte.*)

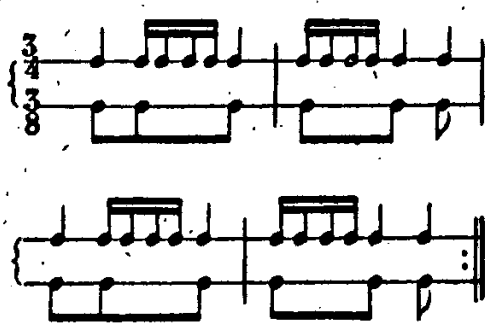
Falsettiste, n. m., de l'ital. *Falsetto,* chanteur en voix de fausset.

Falso bordone. Voy. *Faux-bourdon.*

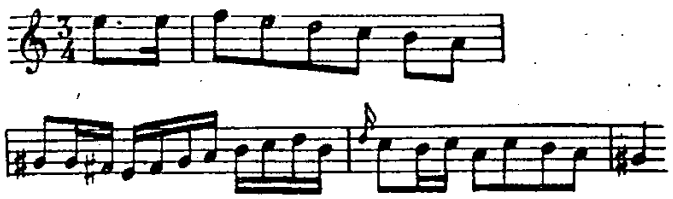
Famille, n. f. Groupement des instruments de musique basé sur leurs analogies. La constitution de F. instrumentales a caractérisé les premiers développements du matériel orchestral. Presque tous les types principaux d'instruments se sont organisés d'abord par F., dont les individus différaient entre eux par les dimensions seulement. Ainsi ont existé et disparu la F. des cornets, celle des vièles à archet, qui a précédé celle des violes, laquelle est remplacée aujourd'hui par la F. du violon. Le classement par F., chez les auteurs anciens ou modernes, est variable. On se contente fréquemment de distinguer, d'après la matière qui sert à leur fabrication, une F. des cuivres et une F. des bois; mais une méthode plus judicieuse rattache à la F. des bois (clarinettes, hautbois et bassons) les sarrussophones et les saxophones, qui se font en cuivre, parce que le principe de leur construction est semblable à celui d'après lequel se fabriquent ces divers instruments en bois. (Voy. *Instruments.*)

Fandango, n. m. Danse populaire espagnole, chantée et dansée au son des castagnettes. D'après Gevaert son rythme traditionnel est le même que celui de la *Rondeña* et de la *Magualeña,* ternaire, en mouvement rapide, et se marque par 2 joueurs de castagnettes qui répètent deux fois

les 4 mesures suivantes, entre chaque couplet chanté :

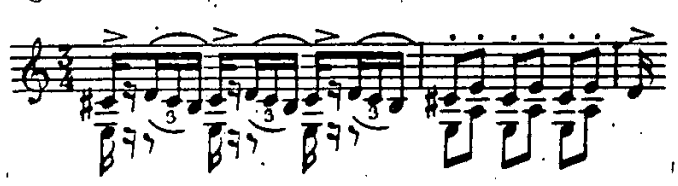


Cependant d'autres auteurs rapprochent le F. de la *Seguidille* et lui attribuent d'autres formules rythmiques; Hawkins (1776), qui le déclare « une danse favorite des Espagnols », en donne un spécimen à 6/8. Vers le même temps, Gluck, dans son ballet de *Don Juan* (1761), Mozart, dans *Les Noces de Figaro* (1786), employèrent en la modifiant plus ou moins, une mélodie alors connue à Vienne sous le titre de F. :

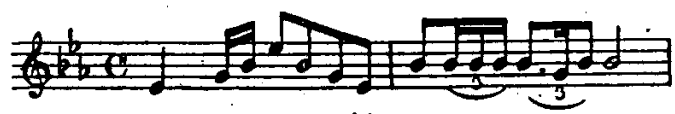


(GLUCK, *Don Juan*, ballet.)

Un F. de fantaisie a été placé par Ad. Adam dans son opéra-bouffe *Le Toréador* (1849). C'est par un F. *asturiano* que se termine le *Caprice espagnol*, pour orchestre, de Rimsky-Korsakow (1887). Le nº 3 des charmantes pièces de Enrique Granados, *Goyescas* (1912), porte le titre de *El Fandango de Candill*, et la légende : « scène chantée et dansée lentement avec beaucoup de rythme »; le dessin initial, sur lequel repose tout le morceau correspond au rythme désigné par Gevaert comme propre à la seguidille :

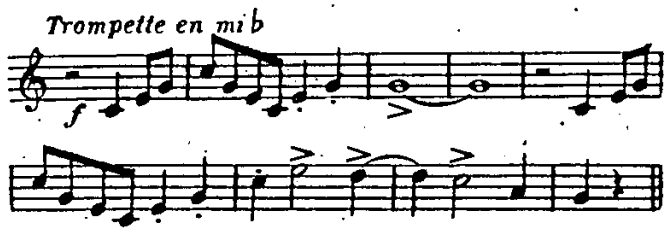


Fanfare, n. f. **1.** Air de musique | de chasse, sonné par une ou plusieurs trompes. Le répertoire cynégétique traditionnel contient une F. spéciale pour chaque genre de chasse ou chaque solennité spéciale. La F. royale, sonnée pour un cerf dix cors, date du règne de Louis XV; la Petite royale sert pour les sangliers. On sonne la Saint-Hubert le jour patronymique de ce saint (4 novembre). Le *Recueil de Fanfares pour la chasse*, à 1 et à 2 trompes, du marquis de Dampierre (XVIIIe s.), forme le fonds du répertoire des sonneurs de trompe, en France; il a été plusieurs fois réimprimé ou refondu dans des recueils plus récents. || **2.** Air guerrier, sonné en signe de réjouissance par un ou plusieurs instruments militaires, comme sont les marches à 2, 3 ou 4 trompettes, jouées pendant les revues et défilés des troupes de cavalerie. En Angleterre, les F. sont appelées *flourishes*; l'une d'elles, qui date du règne de Charles II, retentit à l'ouverture de chaque session du Parlement; son début a inspiré le thème du finale dans le *Septuor* pour trompette et instruments à cordes, de Saint-Saëns (voy. ex. ci-après). || **3.** Morceau de musique symphonique ou dramatique, ou passage d'un morceau ou d'une scène d'opéra, qui est joué par les instruments de cuivre et rappelle les formules des airs de chasse ou



Flourish.

des sonneries militaires. Les compositeurs ont souvent tiré de ces formules d'heureux effets descriptifs ou propres à rehausser l'éclat de leur instrumentation, comme ont fait, entre autres, Lulli, dans son *Te Deum* (1677), Rameau, dans *Hippolyte et Aricie* (1733) et *Castor et Pollux* (1737), Berlioz,

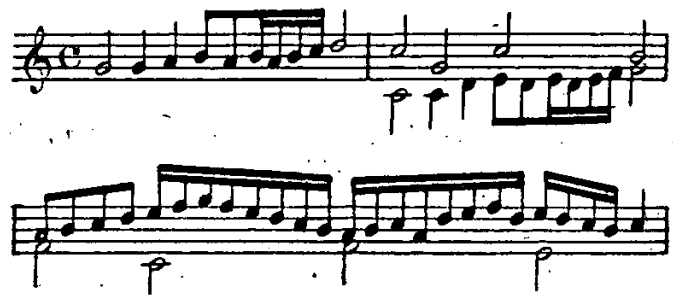


(SAINT-SAËNS, Finale du *Septuor*.)

dans *Les Troyens* (1867), Wagner, dans *Tannhäuser* (1845) et *Tristan et Isolde* (1865), Verdi, dans *Aïda* (1876), etc. ‖ **4.** Orchestre d'instruments de cuivre, qui diffère des corps complets de musique militaire et des orchestres civils appelés *harmonies*, en ce qu'il ne comprend que des instruments métalliques, à embouchure, et des instruments de percussion. Dans l'armée française, les régiments d'infanterie sont pourvus d'orchestres complets, bois et cuivres; les bataillons de chasseurs à pied et les régiments de cavalerie, de F. Pour remédier aux fluctuations qui règnent dans l'organisation des F. civiles et qui entravent les échanges de personnel, d'instruments et de répertoire, le Congrès de musique tenu à Paris en 1900 a proposé un tableau de composition et de répartition uniforme, comprenant soit 49, soit 41 exécutants, au maximum, divisés en 4 groupes : I, 8 saxophones, formant une famille complète; ce groupe est supprimé dans les F. du second type; II, 2 trompettes, 2 cornets, 2 cors, 4 trombones; III, 28 bugles, ou saxhorns; IV, percussion, 3 exécutants. La présence des saxophones, qui sont des instruments à anche, dans un orchestre de F., ne le transforme pas en orchestre d'harmonie; leur utilité y est, d'ailleurs, contestée. On pose en principe que le nombre des bugles et saxhorns doit comprendre la moitié au moins du total des exécutants. Selon leur importance numérique, les F. civiles sont qualifiées grandes, moyennes et petites; ces trois classes correspondent respectivement à un personnel de 60 à 100, de 30 à 45, et de 15 à 25 exécutants. Il y avait en France, en 1912, environ 5 000 F. civiles. Le nom de ces orchestres est tiré du genre de musique qu'ils exécutent, et celui-ci a pour étymologie les onomatopées par lesquelles on imitait autrefois les sonneries de trompettes. Dans les chansons imitatives de Janequin sur la bataille de Marignan (1515) et de Mattheus Le Maistre sur la bataille de Pavie (1525) on trouve de longs passages chantés sur les syllabes « fan, fan, fan, feyne » ou « fa, ri, ra, ri, ra ».

Fanfariste, n. m. Musicien appartenant à un orchestre de fanfare, militaire ou civil.

Fantaisie, n. f. Composition de forme libre, qui est, dit Brossard en 1703, « le pur effet du génie, sans que le compositeur s'assujettisse à un nombre fixe ou à une certaine qualité de mesure », ainsi que l'exigeaient alors les cadres habituels de la musique de danse, et plus tard ceux de la sonate et de ses dérivés. Chez les compositeurs de pièces instrumentales, au XVIe s., la F. est analogue au *ricercar* et use volontiers du style imité et fugué, en le « colorant » de traits de virtuosité légers et rapides. Mais la F. a cette différence, au regard de la forme précédente, qu'elle se présente volontiers (on n'ose dire exclusivement) comme une vaste transcription ornementée d'une chanson polyphonique ou d'un motet, sous les fioritures de laquelle on retrouve les linéaments de l'œuvre vocale, comme l'ont excellemment montré Pirro et Guilmant à propos de F. de Peter Philips (vers 1610) et de Frescobaldi (1627). Mais à cette époque



(A. GABRIELI, *Fantasia*, 1590.)

la F. n'est pas seulement cultivée par les virtuoses, qui trouvent aisément, dans la liberté de ses formes, des occasions de faire valoir leur virtuosité : on écrit des F. à plusieurs parties, qui se placent historiquement parmi les ancêtres du quatuor et de la symphonie. Telles sont les « 24 F. à 4 parties disposées selon l'ordre de 12 modes » de Guillet (1610), les F. à 3, 4, 5 et 6 parties d'Eustache du Caurroy (1610, œuvre posthume), dont l'une des plus intéressantes a pour thème les 6 notes de l'hexacorde, les « F. à 2 parties pour les violes » de Métru (1642). Le caractère capricieux et inattendu qui répond particulièrement au titre d'une F. se fait sentir davantage, aux XVIIe et XVIIIe s., dans les œuvres destinées à un instrument solo. Comme dans le *prélude*, où les luthistes semblaient « tâter les cordes », et les clavecinistes, vérifier l'accord, l'auteur d'une F. feint par moments de s'abandonner entièrement à son imagination, pour n'en annoncer que mieux un développement serré en contrepoint. Les

grands organistes du XVIIIe s., et Bach tout le premier, excellent à ce jeu, dont leurs œuvres écrites conservent partiellement le témoignage en nous offrant des passages libres, où la symétrie des valeurs et de la mesure est rompue par l'introduction de dessins suspensifs ou transitifs affranchis de toute contrainte. Dans la langue allemande, le mot *Phantasie* et le verbe *phantasieren* ont conservé le sens d'improvisation, que J.-J. Rousseau donnait uniquement, en français, au mot F., se refusant même à admettre qu'il pût exister une F. écrite. Celles des maîtres du XVIIe s. et des maîtres allemands lui étaient inconnues. Celles de Mozart pour le clavecin, et la plus belle de toutes, la *F. en ut mineur* (1785), n'avaient pas encore vu le jour. On peut regarder celle-ci comme le type accompli de la F. à l'époque classique; c'est en somme une sonate, de formes libres, dont les développements ou les réexpositions sont remplacés par un enchaînement avec un mouvement nouveau, l'adagio qui sert d'introduction étant ramené dans la conclusion et donnant ainsi l'équilibre à la pièce tout entière. Cet exemple a été suivi par Beethoven. Celui-ci a intitulé « quasi fantasia » ses deux *Sonates*, op. 27, à cause de la liberté de leurs formes; son op. 80 est une *F.* pour piano avec orchestre et chœur. Schumann a dédié à Liszt sa belle *F. en ut*, pour le piano, op. 17 (1836). Mais les exemples sont peu nombreux, à cette époque, de F. entièrement originales. La plupart des pièces publiées sous ce titre, à quelque instrument qu'elles soient destinées, sont des morceaux de virtuosité établis sur un ou plusieurs thèmes d'opéras en vogue, et, si l'on peut dire de celles de Liszt qu'elles méritent presque d'être regardées comme des œuvres originales, « tellement il y a mis son empreinte personnelle », dans les cas les plus nombreux, au contraire, le terme paraît « avili » par son extension aux plus vulgaires « pots-pourris ». Il s'est trouvé relevé, de nos jours, par des compositions telles que les 6 *F.* de Brahms (1833-1897), op. 116 (qui portent séparément les titres de *Capriccio* et d'*Intermezzo*); la grande *F. en la*, pour orgue, de C. Franck (1878), la F. pour piano et orchestre, intitulée *Africa*, de Saint-Saëns (1891), les 4 *F. rythmiques* de Ch. Bordes (1891), etc.

Farandole, n. f. Danse provençale d'origine ancienne, où les danseurs, très nombreux, forment une longue chaîne qui avance en serpentant à la suite d'un ou plusieurs joueurs de galoubet et de tambourin. La F. comporte cinq figures différentes, séparées par des temps de repos, que les danseurs remplissent en marchant. La mesure est à 6/8, le mouvement vif. Daudet en a donné une jolie description dans *Numa Roumestan*. Une des plus anciennes mentions qui ait été faite de la F. hors de sa province est celle du *Mercure de France*, de février 1724, qui annonce le grand succès d'une contredanse nouvelle, « la Farandoulle, sur un air provençal très vif ». Les musiciens modernes se sont plusieurs fois servis du titre et du rythme de cette danse populaire. Une F. en chœur, de pure fantaisie, se trouve dans *Mireille*, de Gounod (1864), une F. pour orchestre, dans *L'Arlésienne*, de Bizet (1871). L'Opéra a représenté en 1883 un ballet de Th. Dubois intitulé *La Farandole*.

Farce. Voy. *Chants farcis, Trope.*

Farciture, n. f. Introduction de tropes dans le chant religieux. (Voy. *Chants farcis, Tropes.*)

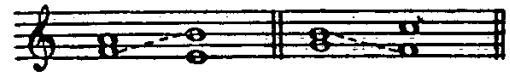
Farza, n. f. ital. Titre donné, dans le commencement du XIXe s. à des opéras bouffes italiens en un seul acte. L'ouvrage de début de Rossini fut une F. intitulée *La Cambiale di Matrimonio* (1810).

Fatrasie. Voy. *Pot-pourri.*

Fausse note. Erreur d'intonation, produite par l'ignorance ou la maladresse d'un exécutant.

Fausse quinte. Nom donné par Rameau à l'intervalle de quinte diminuée et à l'accord qui en est formé, premier renversement de l'accord de 7e de dominante.

Fausse relation. Rencontre, dans deux parties d'une composition harmonique, de deux notes de même nom, se succédant immédiatement, dans un état différent : il y a fausse relation d'octave lorsque, la basse montant de *ut* à *mi*, le dessus descend de *mi* à *ut* dièse. Il y a fausse relation de triton lorsque le 4e degré, mis dans une partie, est immédiatement précédé ou suivi du 7e degré, mis dans une autre partie, soit, à la basse, en descendant, *fa, mi*, et au-dessus, en montant, *la, si*, ou bien à la basse en descendant, *sol, fa*, et au-dessus, en montant, *si-ut*. Pour étayer la défense



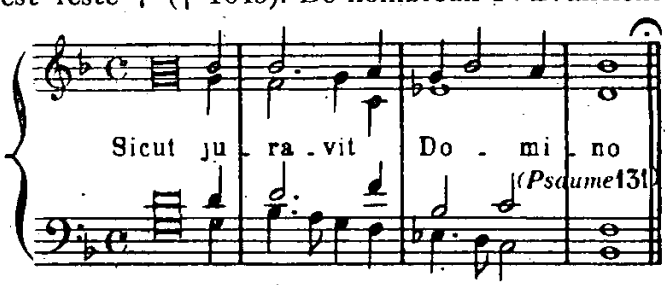
qu'ils faisaient de cette F. R., les théoriciens ont cherché à l'expliquer par le sentiment de l'oreille, sans décider dans quels cas celle-ci s'en trouvait ou non choquée. Les compositeurs contemporains ne se préoccupent plus d'éviter un heurt sonore moins âpre que beaucoup de ceux qu'ils emploient.

Fausset, n. m. Voix artificielle correspondant chez l'homme à la voix de tête chez la femme, qu'elle imite. Ce timbre spécial s'obtient par une disposition particulière de la fente glottique qui se trouve, pendant l'acte du chant en F., étroitement fermée dans sa partie postérieure. Les limites de la voix de F. changent avec les individus. C'est en F. que les voix masculines interprètent, presque tout entière, la partie d'alto ou de contraténor, dans les anciennes compositions religieuses.

Faussure, n. f. Partie où la cloche commence à s'élargir.

Faux, *fausse*, adj. 2 g. Qui n'émet pas des sons purs. « Chanter faux » : détonner; « un piano, un instrument faux » : qui n'est pas correctement accordé.

Faux-bourdon, n. m. Genre de composition harmonique, dont les définitions, comme les applications, restent variables et incertaines. Son origine semble être britannique et remonter au moins au début du XIVe s. C'était alors une sorte d'organum ou de diaphonie où la voix principale était accompagnée d'une suite de sixtes, avec réunion sur l'octave au commencement et à la fin. Le moine Guillaume, dans le dernier quart du XIVe s., parle du F.-B. comme d'une « Manière des Anglais », qui le chantent à 3 voix, en procédant par séries d'accords de sixtes, avec tierces, le point de départ et la terminaison consistant toujours en accords de quinte et octave. G. Adler a proposé de voir dans cette description l'explication même du nom qui est resté attaché au genre, et qui, sous les orthographes *faburden*, *faberdon*, *faulx-bourdon* et plus tard en Italie *falso bordone*, trahit clairement une provenance française; ce nom proviendrait de la substitution d'une voix supérieure à celle du ténor, ce qui aurait été désigné comme « faux », comme caractéristique d'une « fausse basse » transportée au soprano. D'autres auteurs ont cru trouver, dans l'emploi présumé de la voix du fausset, pour l'exécution de la partie supérieure, l'étymologie cherchée. On peut supposer, avec une égale vraisemblance, que le nom de F.-B. est venu de l'imitation vocale d'un effet usité très anciennement dans la musique instrumentale à sa naissance, la répétition continue d'un même son par une corde ou un tuyau sonnant à vide, le B. Quoi qu'il en soit, c'est d'Avignon que les chantres pontificaux rapportèrent à Rome la pratique du F.-B. (1376) avec celle de toutes les autres formes alors connues de la composition harmonique. Au XVe s., l'Anglais Lionel Power décrit le F.-B. comme une sorte de déchant improvisé ou chant sur le livre, exécuté à 4 parties : celle qu'il appelle *mene* prend son point de départ une quinte au-dessus du *cantus planus*; le *treble* se place à l'octave du *cantus planus*, et le *quatreble*, que les Français nomment quadrouble, quadruple, à l'octave du *mene*. On se trouve donc ici en présence d'une harmonisation du plain-chant, ou du chant donné, par le renforcement des harmoniques, et ce F.-B. équivaut aux jeux de fourniture de l'orgue. Mais, à une époque indéterminée, puisque l'on manque, pour une longue période, de monuments écrits, cette succession uniforme de consonances se coupe de formules de cadences et demi-cadences mêlées d'autres intervalles, et le titre de F.-B. reçoit une signification nouvelle. Il s'adapte, dans le XVIe s., à la psalmodie liturgique à l'unisson, entremêlée, pour la fin de chaque verset, de très courtes interventions d'un chœur en contrepoint à 3 ou 4 parties. C'est l'acception que le mot a conservée depuis le XVIIe s. On trouve des exemples nombreux de F.-B. ainsi disposés dans les œuvres des maîtres religieux, depuis Dufay († 1474), Josquin Després († 1521), jusqu'à Victoria († 1611) et Grossi da Viadana († 1645). De nombreux F.-B. anciens et modernes composés notamment pour la psalmodie des vêpres et



(VIADANA.)

groupés selon l'ordre des modes, figurent au répertoire de toutes les maîtrises; quelques-uns sont traditionnels en certaines églises. On y indique conventionnellement par une note longue, sans détermination de valeur, le ton de la psalmodie. Les cadences en F.-B. sont notées une fois pour toutes et servent pour tous les versets, sous réserve des modifications nécessitées par les syllabes du texte.

Faux-sommier, n. m. Planchette percée de trous, élevée au-dessus de la chape, dans le sommier de l'orgue, pour soutenir les pieds de cèrtains tuyaux.

Feinte, n. f. Ancien nom des altérations accidentelles. || Par extension, ancien nom des touches du clavier correspondant aux notes altérées, soit diésées, soit bémolisées. || Agrément de l'ancien chant français, analogue à l'accent et marqué, comme ce dernier, par une virgule renversée.

Féminin, adj. 2 g. Qui appartient à la femme. Par analogie avec la signification de ce mot en littérature, on désigne en musique comme terminaison F. toute suspension ou arrêt de la mélodie sur un temps faible.

Fenêtre, n. f. T. de physiologie. Partie de l'oreille. La F. ronde et la F. ovale mettent en communication l'oreille moyenne avec l'oreille interne. (Voy. *Appareil auditif.*) || Dans les orgues anciennes, partie de la menuiserie du buffet, où l'on ménageait l'emplacement du clavier.

Fente glottique, n. f. T. de physiologie. Séparation entre les cordes vocales. (Voy. *Appareil vocal.*)

Fermata, n. f. ital. Pause finale d'un morceau, préparée par une formule de cadence plus ou moins ornée. On la représente, dans la notation, par le signe appelé *corona*, qui est en forme d'accent circonflexe surmontant un point et que l'on trace au-dessus de la double barre terminant la portée.

Fes. Nom allemand du *fa* bémol.

Festival, n. m. Concert exceptionnel par son organisation, son but, le nombre de ses exécutants, ou les œuvres qui y sont interprétées. Le nom et l'usage en sont venus d'Angleterre, où depuis deux siècles les chœurs d'église ou les sociétés de chant ont coutume de se réunir à dates fixes pour des auditions solennelles. Le « F. des Trois chœurs » peut être choisi comme exemple. Formé des chanteurs des trois cathédrales de Gloucester, Worcester et Hereford, il est célébré annuellement et à tour de rôle dans chacune de ces trois villes, depuis 1724. Dans des séances données au bénéfice des veuves et des orphelins de *clergymen* et de chanteurs des trois diocèses, les membres de ce *meeting* font entendre, de jour, des œuvres de musique religieuse, telles que les *Te Deum* de Purcell et de Hændel, et de grandes antiennes des maîtres anglais classiques, et, dans les séances du soir, des oratorios anciens et nouveaux; les solistes et les membres de l'orchestre sont engagés spécialement pour chaque session, qui se prolonge, depuis 1836, pendant quatre journées. Le F. triennal de Norwich fonctionne régulièrement depuis 1824 et comporte à chaque fois deux ou plusieurs séances d'oratorios et de musique profane et sacrée. Le F. de Leeds est triennal depuis 1874. Celui de Sheffield, l'un des plus récemment fondés, est annuel et s'est fait rapidement remarquer par l'excellence de ses chœurs. Parmi les F. organisés en raison de circonstances particulières, aucun ne fut aussi célèbre que celui de la « Commémoration de Hændel », qui eut lieu à Londres, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de ce maître, en 1784; il se composa de cinq concerts, où furent exécutées, par un ensemble de 525 chanteurs et instrumentistes, quelques-unes de ses œuvres; le succès fut tel, qu'on dut renouveler quatre fois cette célébration jusqu'en 1791; la dernière fois, un millier de musiciens y participèrent. Les F. jouent un rôle important dans la vie musicale des Iles Britanniques, en ce que, non seulement s'y maintient le culte des chefs-d'œuvre classiques, mais encore nombre d'œuvres nouvelles du genre de l'oratorio, de la cantate ou de la symphonie y sont produites en d'excellentes conditions. L'Allemagne a des F. réguliers, dont le plus ancien en date, en même temps que le plus renommé, est le F. rhénan, fondé en 1824, célébré alternativement d'année en année, à Cologne, Dusseldorf et Aix-la-Chapelle, et dont la 89e réunion s'est tenue à Cologne en 1913. Le F. annuel de l'*Association des musiciens allemands* se transporte à chaque fois en des villes différentes; fondé en 1865, tenu en 1914, pour sa 49e réunion, à Essen, il comporte en cinq journées un total formidable d'exécutions musicales de tous les genres, où les œuvres nouvelles tiennent assez de place pour former une sorte d'exposition annuelle de la production germanique. Le F. Beethoven, à Bonn, occasionné par

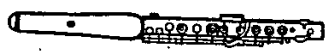
l'inauguration de sa statue, en 1845, et les trois F. Bach, ou *Bachfeste* (Berlin, 1901, Eisenach, 1907, Leipzig, 1911), doivent être cités. Le nom forgé par Wagner pour les représentations de Bayreuth, *Bühnenfestspiel*, dont la traduction littérale serait « festival scénique », est une adaptation à l'art théâtral de l'acception de solennité que comporte le mot F. En France, on applique volontiers ce mot à des concerts qui n'ont guère d'autre importance que celle qui résulte de leur caractère inusité, ou de la présence sur l'estrade de très nombreux exécutants, comme il arrive dans un « F. orphéonique » ou un F. de musiques militaires. Certaines auditions rattachées aux expositions universelles ou aux événements du jour, comme a été le « F. des trois gardes », donné à Paris en 1916, ont laissé, à des titres divers, des souvenirs durables.

FF. Abréviation pour *fortissimo*.

Fibres de Corti. T. de physiologie. Prolongements des faisceaux nerveux qui pénètrent dans la partie membraneuse du limaçon de l'oreille interne. Déjà en 1697 l'acousticien français Sauveur avait tenté d'expliquer la discrimination par l'oreille des différents sons, en supposant que chaque son ébranle une partie spéciale de la membrane du limaçon et « produit dans le cerveau un mouvement différent par différens fibres, ce qui cause à l'âme une sensation d'un son plus aigu ou plus grave ». Le physiologiste italien marquis de Corti ayant reconnu la présence dans l'oreille interne de faisceaux nerveux, prolongés en fibres extrêmement ténues et flexibles, au nombre d'environ 3000, Helmholtz crut pouvoir supposer que ces fibres, dites fibres de Corti, en l'honneur du savant qui les avait étudiées, agissaient à la manière des cordes sympathiques, et correspondaient chacune à un son déterminé dont elles effectuaient la perception par le sens de l'ouïe. Mais cette hypothèse brillante de Helmholtz n'a pas été vérifiée, et le rôle des F. dans l'acte de l'audition reste présentement entouré de mystère.

Fiche, n. f. Cheville de fer enfoncée jusqu'à une certaine longueur dans la table d'harmonie d'un piano, d'un clavecin, d'une harpe, etc., et sur laquelle on enroule et fixe l'extrémité de la corde.

Fifre, n. m. Modèle ancien de petite flûte traversière, à tube cylindrique percé de 6 trous; on lui assigne une origine allemande, et c'est par les troupes suisses au service de la France qu'il semble avoir été introduit dans nos armées, où il s'unissait au tambour. Les comptes du règne de François Ier accusent la présence parmi ses musiciens de trois F. et trois tambourins, et les bas-reliefs du tombeau de ce prince figurent en effet ces instruments dans la représentation de la bataille de Cerisoles. En Angleterre, la plus ancienne mention d'un joueur de F., dans le personnel attaché à la maison de Henry VIII, date de 1547; au couronnement de la reine Élisabeth (1558) sont présents deux F. et deux tambourins. D'après l'*Orchésographie* (1588) les airs que jouaient les F. n'étaient pas notés : « Ceux qui en sonnent jouent à plaisir et leur suffit de tomber en cadence avec le son du tambour ». L'usage du F. aux armées s'est maintenu jusqu'à nos jours en Allemagne, en Angleterre et chez quelques autres nations, où il est souvent d'usage de le faire sonner par des enfants; mais le défaut de justesse engendré par sa perce cylindrique l'a fait remplacer, sous le même nom, par un modèle spécial de petite flûte :



Fifre (petite flûte.)

En France, le F. a figuré exceptionnellement dans la garde impériale, sous Napoléon Ier et Napoléon III. Les troupes d'infanterie lui avaient substitué, dès le règne de Louis XIV, le hautbois et, depuis 1825, le clairon, qui est avec le tambour l'instrument militaire par excellence. (Voy. *Flûte*.)

Figure, n. f. Signe de la notation musicale, communément appelé note. De cet ancien nom est venue la qualification de chant figuré, donnée à la composition mesurée et contrepointique, par opposition au plain-chant. || Quelquefois en français, et couramment en anglais et en allemand, le nom de F. s'applique à tout groupe de notes formant partie constitutive d'un motif ou duquel est issu tout le motif. Les exemples les plus clairs abondent chez les maîtres classiques. Tel est le dessin initial de la *Symphonie en ut mineur*, de Beethoven, qui est une figure rythmique et mélodique à la fois :

Pour exprimer plus fortement le rôle de la F. dans la construction d'un thème

et de son développement, V. d'Indy l'a désignée par le nom de *cellule*, heureusement emprunté à la physiologie.

Filer, v. **1.** « Filer un son », exercice de chant consistant à émettre et soutenir un son, sur une seule respiration, en le faisant passer graduellement par toutes les nuances d'intensité, du *piano* au *forte* et inversement. C'est l'exercice que les anciens professeurs italiens appelaient *messa di voce*, mise ou pose de la voix, et qu'ils recommandaient en première ligne. || **2.** « Filer une corde » signifie revêtir une corde de boyau d'un fil très fin de cuivre ou d'argent, enroulé. Les cordes filées servent pour le *sol* du violon, le *sol* et l'*ut* du violoncelle, les cordes graves du piano, de la zither.

Filet, n. m. Lame de bois très mince insérée entre la table et l'éclisse et entre l'éclisse et le fond de la caisse d'un instrument à cordes, pour en achever et en affermir les bords.

Final, adj. 2 g. Se dit de ce qui termine, conclut : cadence finale, accord final, chœur final, etc.

Finale, n. 2 g., pour lequel l'orthographe ital. a prévalu, avec le plur. en *s*. **1.** Dans le chant grégorien, n. f. Note principale du mode, sur laquelle se termine la mélodie. La F. occupe la base ou le centre de l'échelle modale, jamais sa partie supérieure. (Voy. *Mode*.) || **2.** Dans la musique moderne, n. m. Dernier morceau d'une sonate, d'une symphonie, d'un opéra. Le F. d'une composition instrumentale de l'époque classique n'est pas astreint à une forme traditionnelle aussi rigoureusement tracée que le morceau initial; les maîtres le traitent à leur guise selon le plan d'un premier morceau, ou en rondo, ou en variations, en lui donnant généralement un caractère animé et une péroraison brillante; dans le F. de sa *9e symphonie*, Beethoven unit les voix aux instruments, seuls interprètes de sa pensée dans les trois morceaux précédents; les compositeurs modernes qui adoptent la forme cyclique font du F. un résumé de l'œuvre entière, en y rappelant et en y traitant à nouveau les thèmes successivement exposés ou développés jusque-là. Le F. d'opéra est, dit E. Dent, le produit de deux idées associées : idée purement musicale, qui est le désir de réunir et de combiner plusieurs voix en un morceau; idée purement dramatique, qui est la volonté de terminer un acte ou un drame par une scène émouvante où s'opposent les caractères des personnages. La fusion de ces deux idées ne se produisait pas dans les premiers opéras, où le drame se développait dans les récitatifs, séparément de la musique, qui régnait exclusivement dans les airs. Alessandro Scarlatti († 1725) pressentit et réalisa partiellement la conception italienne du F., que Nicolo Logroscino († 1763) dessina complètement dans ses opéras-bouffes et qui fut portée à son apogée par Mozart et ses successeurs. Le F. du 1er acte de *Don Giovanni*, de Mozart (1787), un des chefs-d'œuvre du genre, se compose de neuf épisodes enchaînés, se développant l'un de l'autre et dans lesquels entrent en action neuf personnages, le chœur, l'orchestre et un petit orchestre de danse placé sur la scène. A ce type du F. appartiennent nombre de pages fameuses, dans le répertoire du grand opéra : F. du 2e acte de *Guillaume Tell*, de Rossini (1829), du 2e acte de *Benvenuto Cellini*, de Berlioz (1838), du 4e acte du *Prophète*, de Meyerbeer (1849), du 2e acte d'*Aïda*, de Verdi (1871), etc.

Fine, n. f. ital., = fin. Dans les airs avec *da capo*, et toutes les anciennes formes musicales à reprises, ce mot marque la terminaison du morceau.

Fioriture, n. f. ital. Nom sous lequel on désigne parfois en général les ornements mélodiques, introduits par l'exécutant, que le moyen âge appelait *Florificatio vocis*, et les auteurs français du XVe au XVIIIe s., *fleuretis* ou *fleurtis*, dont sont issues les locutions de « contrepoint fleuri » et « style fleuri ». (Voy. *Ornements*.)

Fis. Nom allemand du *fa* dièse.

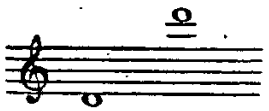
Fisis. Nom all. du double dièse.

Fistula, n. f. Nom latin de la flûte, par lequel on a désigné jadis, dans l'orgue, les tuyaux du type flûte.

Fixe, adj. 2 g. Qui ne change pas de place. On appelle « instruments à sons fixes » ceux dont l'exécutant ne peut pas varier l'intonation; et notamment les instruments à clavier, orgue, piano, etc., par opposition aux instruments à cordes à manche, violon, guitare, etc., où la détermination exacte du son dépend de la position du doigt sur le manche.

Fla, n. m. Double coup de baguettes frappé sur le tambour, en commençant faiblement par la main droite et en appuyant fortement de la main gauche. On distingue, dans le jeu du tambour, le *ra* et le *fla*. Le fla se note :

Flageolet, n. m. anciennement *flajol*, *flajolet*. **1.** Instrument à vent, en bois, délaissé aujourd'hui ainsi que toute la famille des flûtes à bec, dont il est le dernier survivant. On cite quelques cas de son emploi chez Hændel (*Acis et Galathée*, 1709), Gluck (*Les Pèlerins de la Mecque*, 1764), Mozart (*L'Enlèvement au Sérail*, 1782); ces deux derniers cas sont relatifs à des scènes de musique pseudo-turque, et l'instrument y figure vraisemblablement pour imiter les sons aigres des petites flûtes droites employées dans les bandes militaires dites en Allemagne « musique des janissaires ». De nos jours, on ne rencontre plus guère le F. que dans les bals de village. Il est ordinairement construit en *sol* et comporte, à la suite du porte-vent, un tuyau d'environ 20 cm. de longueur, percé de six trous. En y ajoutant quelques clefs, on lui donne une étendue de 2 octaves, analogue à celle de la petite flûte, mais moins perçante, qu'on écrit :



mais qui sonne à la douzième supérieure. || **2.** Jeu d'orgues en tuyaux ouverts, en étain, d'une sonorité aiguë. || **3.** N. all. des sons harmoniques obtenus sur le violon, l'alto, etc., et dont l'emploi se prescrit par les mots *durch F. hervorzubringen* (à produire en F.).

Flamme, n. f. Apparence lumineuse produite par la combustion des gaz. Sa légèreté la rend sensible aux moindres influences, et, dès qu'on la soumet à l'effet de vibrations musicales, elle en traduit le rythme par des mouvements périodiques qui consistent en extinctions et rallumages alternatifs, totaux ou partiels. Cette propriété est utilisée dans les laboratoires de physique pour l'étude expérimentale de la production et des variations du son. Higghins en 1777, Chladni en 1802, Faraday en 1818 ont été les premiers à la signaler. Wheatstone, Tyndall, Kœnig, en approfondissant la même étude, ont imaginé les appareils auxquels s'est ajouté le concours de la photographie, pour fixer l'image sonore. Engagée dans un tube de verre, la F. d'un bec de gaz vacille sous l'action d'un courant d'air dont le degré de pression détermine le degré de fréquence des vibrations et par conséquent le degré d'acuité du son; un miroir prismatique tournant reflète et projette l'image des vibrations sur l'écran où la photographie les recueille. Cette image prend l'aspect d'une série de dents dont la forme et la dimension correspondent à un son propre et dont l'irrégularité dénote l'inégalité du son et son défaut de justesse. Il est fait usage pratiquement des F. sonores pour la mesure du nombre des vibrations, la vérification de la justesse des diapasons, l'étude des qualités de la voix. L'essai de leur emploi musical, tenté par F. Kastner dans la construction du Pyrophone (1875), est resté à l'état de curiosité scientifique.

Flat. Nom anglais du bémol. *A flat major* = la bémol majeur.

Flatté, n. m. Nom donné par quelques auteurs du XVIIIe s. à un agrément appelé par d'autres *eoulé* (v. ce mot).

Fleuri. Voy. *Contrepoint fleuri*.

Fleurtis, n. m. quelquefois *fleuretis*. Chez les auteurs français du XVe au XVIIIe s., nom des ornements mélodiques appelés depuis *fioritures*.

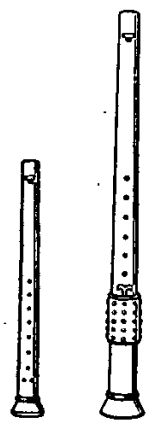
Flexible, adj. 2 g. Se dit d'une voix souple et légère.

Flon-flon. Onomatopée servant familièrement à désigner une musique vulgaire.

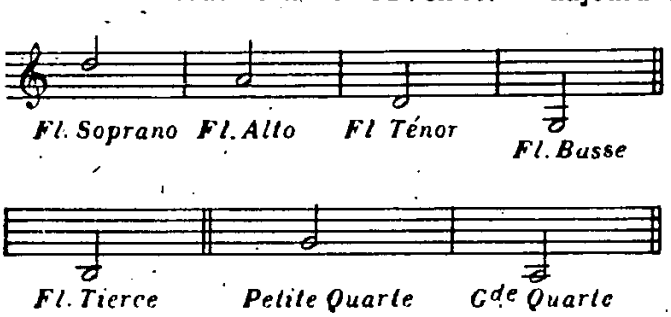
Flügel, n. m. Nom all. du clavecin et du piano à queue.

Flûte, n. f. Instrument à vent, en bois ou en métal, dont l'origine remonte à la plus haute antiquité et qui, dans les temps modernes, a formé deux familles : celle des F. à bec, ou F. droites, et celle des F. traversières, ou obliques. La *F. à bec*, aujourd'hui abandonnée, était appelée quelquefois *F. douce*, *F. d'Angleterre*; elle se construisait en bois, en ivoire; son tube, de perce conique, était renversé, en sorte que l'embouchure se trouvait placée à l'extrémité la plus large; ses divers modèles, qui mesuraient de 40 cm. jusqu'à 135 cm., formaient une famille dont Prætorius (1619) énumère huit variétés, les principales : dessus, haute-contre, taille, quinte et basse, constituant un « concert » complet à 5 parties. C'est le type de la F. à bec que jouaient jusqu'à Louis XIII et Louis XIV les musiciens de l'Écurie et ceux de l'orchestre de Lulli. Le nombre des trous était ordinairement de huit ou neuf trous, le neuvième à destination des instrumentistes gauchers; les grands modèles étaient munis de quatre clefs, et le plus grave, de deux ressorts qui se poussaient avec le pied pour la manœuvre des clefs. Les Hotteterre étaient

renommés vers 1700 comme joueurs et faiseurs de F., et le plus célèbre d'entre eux, Louis Hotteterre, dit le Romain, publiait en 1707 une méthode pour la F. traversière, la F. à bec et le hautbois. A cette époque, la F. à bec touchait à son déclin. Le flageolet et le flûtet ou galoubet en sont les derniers descendants. La *F. traversière*, qui est caractérisée par l'emplacement de l'embouchure, percée latéralement dans la partie supérieure de l'instrument, existait au moyen âge à côté de la F. à bec, et fournissait, au temps d'Agricola (1529) une famille de 4 instruments : soprano, alto, ténor et basse; on y ajouta plus tard les variétés appelées *F. tierce*, sonnant une tierce mineure au-dessous de la F. ordinaire en *ré*, ou ténor, et les F. dites *grandes* et *petites F. quartes*, distantes d'une quarte au-dessus ou au-dessous de la même F. en *ré*.



Flûtes à bec.

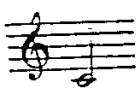


Le tube de la F. traversière était cylindrique et offrait peu de justesse. Elle possédait 6 trous latéraux libres. Vers le milieu du XVIIe s., sa construction subit de grandes modifications.

Flûte traversière.

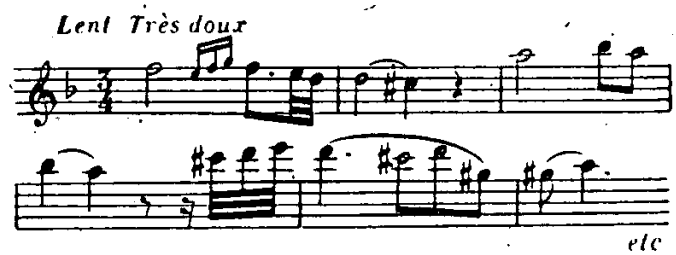
On la divisa en quatre parties : la tête, le premier corps, le second corps, le pied, qui s'emboîtaient l'un dans l'autre et dont les dimensions variaient de manière à permettre, par le changement du premier corps, un changement de diapason. Le joueur de F. disposait de cinq ou six corps de rechange contenus dans un étui que les musiciens militaires portaient à leur côté. La première clef fut ajoutée à la F. en 1690; la seconde, ainsi que l'allongement du pied, qui transforma la F. en *ré* en F. en *ut*, datant de 1722. Pendant le XVIIIe s., les perfectionnements de l'instrument, par l'addition de nouvelles clefs et l'adoption de la perce conique, s'accomplirent lentement. L'auteur anonyme des *Observations sur la musique* (1757) constatait qu' « il est très difficile de jouer juste de cet instrument » et que la chose lui eût semblé impraticable, si Blavet ne lui eût prouvé le contraire. La rareté des bons flûtistes n'empêchait pas les compositeurs de tirer un heureux parti de cet instrument, joué en solo ou en dialogue avec la voix ou un autre instrument; Lulli s'en était servi notamment dans *Isis* (1677); Hændel précisait sur ses partitions l'indication de la *German flute*, F. allemande, qui se rattachait à la F. traversière; mais on n'osait pas, dans les orchestres nombreux, l'employer par masses, ainsi que les autres instruments à vent; dans l'imposant ensemble instrumental réuni à Londres pour les fêtes de la « Commémoration de Hændel » (1784) 6 F. seulement s'opposaient à 26 hautbois, 26 bassons, 12 trompettes et 12 cors. Dans la musique de chambre la F. occupait un rang qu'elle a perdu aujourd'hui. Non seulement elle possédait en la personne de l'Allemand J.-J. Quantz (1697-1773) un exécutant modèle et un compositeur infatigable, dont Frédéric Kuhlau (1786-1832) fut seul à égaler, un demi-siècle plus tard, la fécondité, mais elle jouissait d'une vogue particulière dans le monde des amateurs, où, à l'exemple du roi de Prusse Frédéric II, du roi de Pologne Stanislas, du prince de Carignan, du fermier général La Pouplinière, il était de bon ton de jouer, tant bien que mal, de la F., et de se faire portraiturer, la F. en main. Les perfectionnements essentiels que Th. Bœhm apporta, depuis 1821, à la facture de la F., et qui rencontrèrent tout d'abord une vive opposition, de la part notamment de Tulou (1786 + c. 1865), portèrent l'instrument à un degré de justesse et de facilité inconnu jusque-là. Telle que nous la connaissons aujourd'hui, et que l'ont faite Bœhm et ses successeurs, la F. combine la perce cylindrique d'un tube, pour le corps, et la perce conique, pour la tête; ce tube est fermé à sa partie supérieure; sa longueur se mesure depuis le centre de l'ouverture latérale qui sert d'embouchure, jusqu'à l'extrémité du tuyau; la colonne d'air y est ébranlée par les intermittences d'un courant d'air

dirigé par les lèvres contre l'angle de cette ouverture, dont le diamètre est plus petit que celui du tuyau. L'emplacement des trous est déterminé par la division géométrique de la longueur du tuyau, qui pour la grande F. en *ut*, anciennement F. en *ré*, est de 0 m. 657. Un système de clefs, que régissent les doigts de l'exécutant et que complètent des anneaux mobiles, donne les plus grandes facilités de doigté. Le son le plus grave étant fourni par la résonance du tube entier, les douze degrés de la première octave s'obtiennent par le doigté, qui reste le même lorsque, par une pression de plus en plus forte du souffle, on force l'instrument à octavier, c'est-à-dire à produire les harmoniques 2, 3, 4 ou 5. « Aucun instrument, dit Gevaert, n'est comparable aux F. pour la facilité d'émission. » Gammes, traits, trilles, répercussion d'un même son par le double coup de langue, sauts obtenus malgré les mouvements les plus rapides, toutes les formules mélodiques du style le plus léger et le plus fleuri sont possibles à un habile soliste; aussi en a-t-on souvent quelque peu abusé. On construit en France, de préférence, les F. en métal, et souvent en argent; les pays étrangers en fabriquent beaucoup en bois, avec tête de métal; on en a fait en cristal, en ivoire et même en marbre, qui sont des curiosités de facture. Plusieurs modèles existent, nommés, d'après leur son le plus grave, F. en *ut*, en *ré* bémol, en *mi* bémol, en *fa*. Le type principal et presque le seul employé de nos jours est la F. en *ut*, autrefois dite en *ré*, lorsque son étendue au grave ne comprenait pas encore le son fondamental qui la dénomme aujourd'hui. Elle fournit l'échelle chromatique des trois octaves à partir de l'*ut* central :

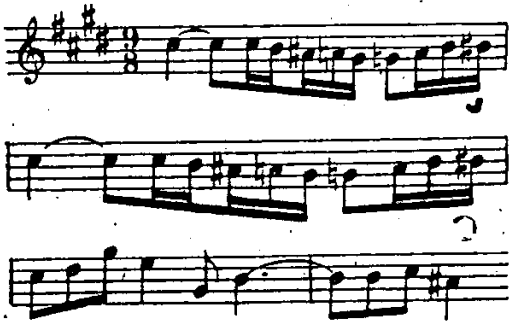


Une nouvelle clef récemment ajoutée permet de produire le *si* bémol, un ton plus bas que cet *ut*.

On note la partie de F. en notes réelles, en clef de *sol* 2e ligne. Dans les anciennes partitions, on la trouve souvent écrite en clef de *sol* 1re ligne. La F. alto, construite par Th. Bœhm a pour son fondamental le *sol*, une quarte au-dessous de l'*ut*; son emploi, que justifierait l'intensité de sa sonorité au grave, est demeuré très rare. Rimsky-Korsakow en a fait usage dans *Mlada* (1892) et dans la 2e version de *La Pskovitaine*. En général, le timbre de la F. passe pour « froid », et on ne peut, en effet, lui demander en aucun cas les effets d'émotion pathétiques où excelle la clarinette. Mais cette froideur même a servi les desseins des maîtres, lorsqu'ils se sont proposé d'exprimer la plénitude d'un sentiment de douce sérénité, comme Gluck, dans la scène des Champs-Élysées, d'*Orphée* (1774) :

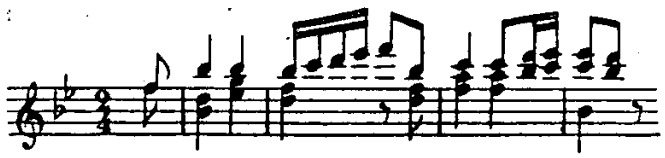


ou de peindre l'atmosphère vaporeuse d'un paysage antique, comme Debussy dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892) :



Wagner s'est relativement assez peu servi du timbre de la F.; Verdi, en le mettant en évidence dans la scène du temple, d'*Aïda* (1871), a visé à la couleur locale ou à la reconstitution historique. D'autres maîtres ont demandé et obtenu de la F. les effets les plus séduisants de coquetterie et de volubilité; le scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn (1845), la danse des jeunes Amalécites, dans *L'Enfance du Christ*, de Berlioz (1854), en sont des exemples connus. La *petite F.*, dite en ital. *F. piccolo*, ou *ottavino*, sonne à l'octave de la F. C'est l'instrument le plus aigu de l'orchestre moderne. Elle fournit une étendue chromatique de 2 octaves et une sixte, dont les derniers sons, stridents et durs, prêtent aux intentions descriptives bruyantes, aux scènes fantastiques, etc., et s'associent, dans les plus violents crescendos, aux sonorités bruyantes des instruments de percussion. Elle remplace actuellement le fifre, dans les bandes militaires des nations qui associaient autrefois cet instrument au tambour, et notam-

ment en Allemagne et en Angleterre. Des bandes spéciales de petites et grandes F. existent dans l'armée britannique, où elles exécutent des airs nationaux et militaires à trois parties. L'effet réel d'un de ces morceaux sonne à l'octave supérieure de la notation :



(*Rule Britannia.*)

De nombreuses méthodes de F, ont été publiées, depuis le XVIIe siècle : celles de Furstenau, de Hotteterre (avant 1707), de Devienne ont été longtemps les plus estimées. || Dans l'orgue, le nom de F. désigne, avec de grandes variétés de compléments, une série de jeux dont le timbre se rapproche plus ou moins de celui des F. d'orchestre. Le jeu dit simplement *jeu de F.* est formé de tuyaux ouverts à bouche, à grand diamètre, en 4 ou ou 8 pieds, ayant toute l'étendue du clavier. La F. principale de 8 pieds est d'une sonorité joyeuse; la F. douce de 4 et 8 pieds, en tuyaux de bois, se distingue, comme son nom l'indique, par sa sonorité veloutée; la F. harmonique et la F. traversière, également en bois, octavient; la F. creuse quintoye et fournit des sons graves et adoucis; la F. à fuseau, la F. à cheminée, sont ainsi nommées de la forme de leurs tuyaux; le flageolet, le flautino, le flauto piccolo imitent les sons aigus de la petite F.; le jeu intitulé *unda maris* est un jeu de F. ondulant. Les orgues modernes allemandes, américaines, anglaises baptisent des noms de *clarabella, melodia, melodica, philomela, F. d'amour, F. amabile,* des variétés plus ou moins distinctes des mêmes jeux; on désigne encore sous le nom de F. de concert ou F. viennoise un jeu de caractère brillant propre à la mélodie en solo. (Voy. *Arigot, Fifre, Flageolet, Galoubet, Jeu, Orgue.*)

Flûte à l'oignon. Voy. *Mirliton.*

Flûte de Pan, n. f. Instrument à vent primitif, appelé dans l'antiquité *syrinx*, formé d'un assemblage de tuyaux où la colonne d'air est mise en vibration par le souffle direct de l'exécutant, dont les lèvres se posent contre l'orifice supérieur de chacun d'eux, selon que le glissement de l'appareil, opéré par le mouvement de la main, les lui présente. Construite avec soin, en roseaux ou en métal, la F. de Pan peut fournir avec une grande justesse une étendue de 2 et même de 3 octaves. Elle a pu suggérer, dans les siècles anciens, l'invention de l'orgue, qui apparaît à ses débuts comme une grande F. de Pan, munie d'un mécanisme hydraulique ou pneumatique. Mais elle n'existe plus, depuis longtemps, qu'à l'état de jouet pour les enfants ou d'appeau pour les oiseleurs. C'est dans cette dernière intention que Mozart en a imité les sons dans la *Flûte enchantée.*

Flûte double. Les F. doubles en usage dans l'antiquité et dont quelques documents iconographiques semblent prouver une survivance tout exceptionnelle pendant le moyen âge, ont disparu de la musique moderne. Le plus récent modèle qui en soit connu fut la *F. harmonique,* ou *F. d'accord,* le plus petit des instruments de la famille des F. à becs, composé de 2 F. réunies, accordées à la tierce, ou d'un double tuyau percé dans un seul tube de bois, d'environ 40 cm. de longueur, avec double embouchure et double perce; on trouve dans les musées quelques spécimens de cet instrument, qui était, dit-on, à la mode chez les amateurs, au XVIIe et jusque dans le XVIIIe s. La F. double signalée par les folk-loristes comme existant chez les paysans dalmates est construite selon le même principe.

Flûté, adj. 2 g. Se dit des sons doux et agréables émis par la voix ou par un instrument et qui rappellent le timbre de la flûte.

Flûtet, n. m. Voy. *Galoubet.*

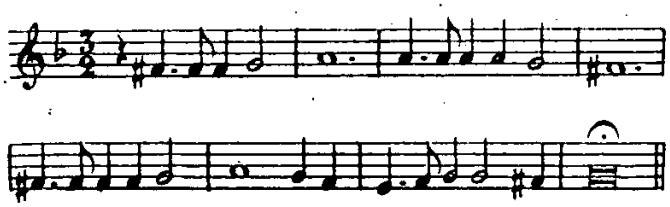
Flûtiste, n. m. Musicien qui joue de la flûte.

Folk-lore, n. m. angl. (*folk* = peuple, *lore* = science) passé dans le langage scientifique international pour désigner la science des traditions, des mœurs et des arts populaires. Le F. musical en constitue une branche importante, qui est aujourd'hui cultivée en tous pays par un grand nombre d'érudits et dont l'étroite liaison avec l'histoire des langues, des littératures, des mœurs et des religions apparaît de jour en jour avec plus de netteté.

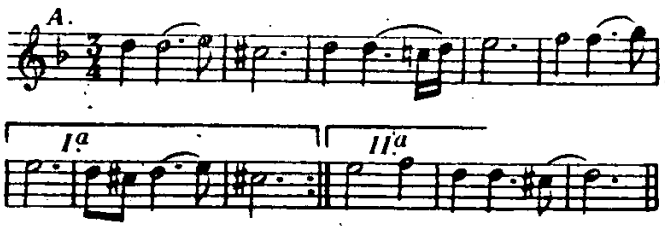
Folk-loriste, n. m. Celui qui s'adonne à l'étude du folk-lore.

Follia, n. f. Ancienne danse à laquelle on assigne une origine portugaise et dont le nom, dans cette langue et en espagnol, désigne encore une « danse fort gaie ». Don Pedro Ier, qui régna sur le Portugal de 1357 à 1367, passé pour

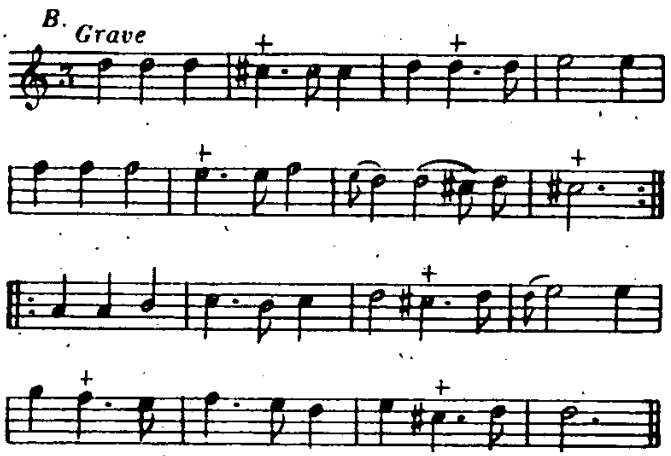
l'avoir aimée « avec passion ». On la dansait à deux personnages ou en solo. C'est de cette façon qu'elle est encore mentionnée, en 1689, par Mme de Sévigné. Le plus ancien air de F. qui ait été jusqu'ici découvert se trouve dans un ms. italien de 1613 et a été publié par L. Torchi. Son rythme



ternaire avec note tenue remplissant les mesures paires est reconnaissable dans une *Partita sopra F.* de Frescobaldi (1614) et dans des pièces de Colonna (1627) et de Schmelzer (1667). Mais sa célébrité est due aux variations composées par Michel Farinel et par Corelli. Les premières, connues sous le nom de *Farinel's Ground*, furent insérées dans *The Division Violin*, de Playford (1685). Celles de Corelli terminent son cinquième œuvre de Sonates. Le titre de *Folies d'Espagne* reste attaché au thème traité par ces deux violonistes (A) et conservé



longtemps comme timbre de cantique populaire (B) qu'ont employé accessoirement d'Anglebert et J.-S. Bach;



Cherubini l'a rappelé dans l'ouverture de son opéra-comique *Hôtellerie portugaise* (1798), et Liszt, dans sa *Rhapsodie espagnole*, pour piano (op. 48). Mais ce titre ne préjuge point une provenance espagnole, et il est bon de remarquer que Farinel avait également composé ou varié un air *Folie d'Angleterre*, qui n'a pas été conservé.

Fonction, n. f. Rôle dévolu à un degré de la gamme dans la constitution d'une tonalité ou d'un accord. Le premier degré fait fonction de fondamentale dans l'accord de tonique, de quinte dans l'accord du 4e degré, de tierce dans l'accord du 6e degré. D'après le système de Hugo Riemann, tout accord se ramène à l'une des trois fonctions tonales de tonique, de dominante ou de sous-dominante. Cette doctrine, appliquée à l'analyse harmonique des œuvres modernes, y décèle le lien constant qui maintient, au milieu des développements les plus hardis ou les plus compliqués, la logique tonale du discours musical. Les partitions de *Tristan et Isolde*, de Wagner (1865), et de *L'Étranger*, de d'Indy (1898), se prêtent particulièrement à cette étude.

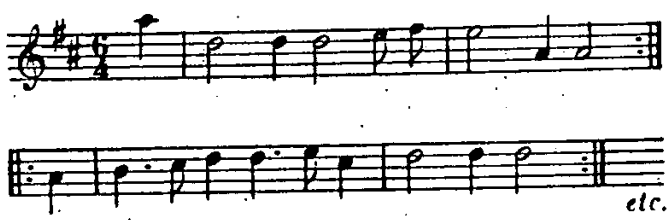
Fond, n. m. **1.** T. de lutherie. Surface plane ou courbée formant le dessous de la caisse dans les instruments à cordes à manche. Le F. des luths, archiluths, théorbes, mandolines, fortement bombé, est à côtes; les luths à neuf côtes étaient de type habituel. Le F. des instruments de la famille des violes et du violon est généralement plat ou légèrement incliné vers le manche. Quelques instruments précieux offrent une table de fond ornée de marqueterie. || **2.** « F. d'orgue », réunion de tous les jeux à bouches, tant ouverts que fermés, hormis les doublettes et les fournitures.

Fondamental, adj. 2 g. Se dit du son le plus grave que puisse émettre un corps sonore vibrant dans toute son étendue; — du son servant de base à un accord (voy. *Basse fondamentale*) ou à une échelle modale (voy. *Mode*).

Fondeur, n. m. Celui qui fait profession de fondre les métaux. Spécialement, celui qui opère la fonte et le moulage des cloches.

Fonte, n. f. Art de couler et mouler les métaux. La F. des cloches s'opère en coulant l'alliage incandescent dans le moule en sable préparé à cet effet.

Forlane, n. f. Danse originaire du Frioul, qui était, selon la plus ancienne mention connue, populaire dans les bals publics de Venise, au début du XVIIe s. A la fin du même siècle, elle était, selon le Mercure, « la plus jolie » des danses qu'on y exécutait (1683). Introduite en France vers cette époque, elle figure dans le *Recueil de contredanses* de Pécour, publié par Feuillet (1700), et dans la *Méthode d'écrire les danses* de Jean Rameau (1725), où elle est notée sur ce rythme :



Des F. figurent dans les airs de ballet de *L'Europe galante*, de Campra (1697), *La Vénitienne*, de La Barre (1705), *Les Festes vénitiennes*, de Campra (1710), *Les Sybarites* (3e entrée du ballet *Les Surprises de l'Amour*), de Rameau (1757). En 1914, pour concurrencer le *tango*, qui obtenait dans les salons une vogue inexplicable, on imagina de ressusciter la F. Les personnes qui essayaient de « lancer » cette danse n'imaginèrent rien moins que de la mettre sous le patronage du Pape Pie X, qui en aurait approuvé ou suggéré, disaient-ils, l'adoption. Aucune des versions proposées à cette époque ne paraît d'ailleurs avoir visé ni atteint le caractère d'une reconstitution historique.

Forme, n. f. Entre les définitions multiples de ce mot, qui s'appliquent à différents objets, plusieurs expriment exactement les acceptions qu'il prend dans le langage musical : on l'y emploie, en effet, pour désigner « la constitution, le mode particulier » d'une mélodie, ou d'une suite d'accords, ou d'un morceau; la « composition, les modifications » d'un élément mélodique, correspondant à la composition et aux modifications grammaticales d'un mot; le « tour du style »; la « manière bonne ou mauvaise » dont l'idée musicale et ses parties sont présentées ou traitées; la « manière de procéder suivant certaines règles, certains usages convenus ». Que l'on considère la musique comme un langage, ou comme une science, ou comme un art isolé de tout autre mode d'expression de la pensée, l'étude de ses formes est inséparable de celle de son histoire, puisqu'elle est constamment un langage, ou une science, ou un art vivant, en voie de transformation continuelle; et, si l'on adopte comme le terme le plus rapproché de comparaison celui du langage, on divise aisément la théorie et l'histoire des formes musicales en deux branches associées sur un tronc unique; l'une, grammaticale, qui est la construction de la phrase musicale, mélodique ou harmonique, l'autre, logique, qui est son agencement et son développement dans le discours. Toutes deux puisent leur sève originelle aux deux sources du verbe et du geste, de la parole et de la danse. Que si l'on essaie d'en discerner la chronologie, on assiste à l'éclosion et au développement des formes *primitives*, obéissantes aux accents de la langue parlée, qu'elles amplifient, ou bien au nombre et à la durée des pas ou des mouvements, dont elles suivent l'impulsion avant d'en régulariser la symétrie; les psalmodies syllabiques, les simples mélodies des antiennes marquent, dans la musique vocale du haut moyen âge, ce premier échelon; des formes *ornées*, où se précise le sentiment musical soumis encore aux liens du mètre poétique ou à ceux de la danse, mais qui s'échappe en mélismes mélodiques, comme dans les alleluias grégoriens, ou s'aventure en expériences harmoniques, comme dans les organa et les déchants du XIIe et du XIIIe s.; des formes *scolastiques*, où les musiciens, en possession des premiers éléments du matériel sonore, s'efforcent à en ordonner l'emploi par des règles théoriques appuyées sur l'usage de tel ou tel intervalle harmonique ou sur celui de telle ou telle combinaison de valeur. Au XIIe s., on énumère déjà cinq espèces de composition harmonique : le *déchant*, l'*organum purum*, l'*organum duplex*, le *conduit*, le *hoquet*. Jean de Garlande y ajoute la *copula*, W. Odington, le *rondellus* et le *motet*; chacune des coupes poétiques imaginées par les trouvères et les troubadours trouve son équivalent dans une disposition mélodique appropriée. Des mélismes grégoriens surgit l'art de la variation. Des assemblages de parties superposées naissent les premières ébauches de l'imitation. A la fin du moyen âge, la distinction des genres s'établit en plusieurs courants

parallèles qui semblent, au premier regard, se confondre, mais que le XVe et le XVIe s. achèvent à la fois d'enrichir et de séparer. Les formes *liturgiques*, qui atteignent leur perfection dans la messe et le motet à plusieurs voix, reposent sur le maintien de la modalité ecclésiastique, et sur la trituration contrepointique de thèmes grégoriens ou mondains. Les formes *profanes* se subdivisent, selon le génie de chaque peuple et de chaque langue, en frottoles, villanelles, canzonettes italiennes, agrandies peu à peu et ennoblies pour donner naissance au madrigal, en chansons françaises, variées de sentiment, de style et de dimensions, et contenant, sous un seul titre générique, les diversités les plus subtiles; en *lieder* allemands, brefs et solides comme leurs pères, les chorals luthériens; les formes *instrumentales*, enfin, dernières venues et constituées partie à l'aide de pièces vocales transcrites et partie d'après les rythmes de la danse, diversifiés dès lors presque à l'infini, selon les modes et les coutumes de chaque nation et dont l'influence se devine, plutôt qu'elle ne s'analyse, sur les transformations et les amalgames incessants des genres. A chaque époque et dans chaque direction, les maîtres qu'on a appelés à juste titre des artistes créateurs ont plus souvent pétri à nouveau, mélangé et refondu, ou élargi, ou modifié les formes antérieures, que réellement inventé, de toutes pièces, des formes nouvelles. A toutes celles qu'avaient cultivées les grands musiciens de la Renaissance, le XVIIe s. vint ajouter ou substituer les formes *dramatiques*; l'obéissance aux exigences scéniques faisait prédominer, au lieu du contrepoint, le chant solo accompagné, au lieu de la polyphonie, la monodie. Ce que la subordination de la musique au geste avait imposé déjà de régularité aux dessins mélodiques, dans les formes issues de la danse, l'obligation de faire coïncider exactement les accords d'un orchestre avec les inflexions vocales de l'acteur en scène acheva d'imposer l'adoption de la barre de mesure, par laquelle bientôt toutes les formes mélodiques et harmoniques se trouvèrent alignées sous la discipline du temps fort et du temps faible. Cette loi générale régit uniformément, pendant près de trois siècles, et sans distinction de genres, tout le langage musical; c'est l'âge des formes classiques, où la mélodie, qui conduit tout, se plie, non seulement au dénombrement égal et à l'accentuation convenue des temps dans chaque mesure, mais à l'obligation de la *carrure*, au groupement des mesures en périodes égales, et des périodes en reprises. La phrase musicale, comme le vers, se modèle sur des types fixes; elle a ses rimes masculines et féminines, qui sont les terminaisons sur le temps fort ou le temps faible, sa césure, qui est la demi-cadence et la divise en hémistiches; les phrases se combinent, comme les vers, sur des plans convenus, dont les deux principaux, celui de l'air avec da capo et de l'air en rondeau, passent du solo vocal au style instrumental et engendrent le « premier morceau» de sonate ou de symphonie, et le rondo. On les schématise sous les abréviations A + B + A, qui signifie exposition, développement et reprise, ou exorde, démonstration et péroraison, et A + B + A + C + A, etc., qui représente le retour d'un fragment principal entre des fragments nouveaux, en nombre indéfini, soit le refrain et les couplets. Plus ou moins visiblement, les œuvres de toutes destinations, église, théâtre, concert ou chambre, s'érigent sur des fondations conformes à l'une ou l'autre de ces deux ordonnances. On admire, lorsqu'elles sont animées par la pensée d'un maître, la magnificence de leur symétrie, qui s'enraidit et se glace, dès que la nouveauté des détails n'en vient plus vivifier l'aspect. Aussi attachante que l'étude de leur constitution, est celle de l'effort par lequel les musiciens modernes se libèrent de leurs liens. Beethoven, qui porte à son apogée la beauté des formes classiques, remonte inconsciemment, pour les renouveler, à la source lointaine des formes scolastiques, de l'imitation, de la fugue, de la grande variation. Pour créer les *formes libres* où s'épanouira l'art moderne, dans la *9e Symphonie*, dans la *Messe en ré*, dans les *33 variations* sur un air de Diabelli, dans les dernières sonates et les derniers quatuors, il remonte, par-dessus les têtes de Mozart et de Haydn, jusqu'à Hændel, jusqu'à Bach, qu'il devine plus qu'il ne les connaît, jusqu'aux polyphonistes auxquels le rattache un mystérieux atavisme, jusqu'aux mélismes de la mélodie religieuse médiévale; du creuset où se refondent et se condensent toutes les formes passées, jaillit la coulée incandescente de l'art nouveau. Pour continuer Beethoven, ses successeurs s'écartent de lui. Les deux grandes formes nouvelles créées dans le XIXe s. ne procèdent pas, dans leur architecture générale, de ses œuvres, mais développent, ainsi qu'il avait fait, des germes plus anciens. La symphonie descriptive, ou à programme, de Berlioz ou de Liszt, pro-

cède des principes adoptés longtemps auparavant par Couperin ou par Kuhnau; le drame musical de Wagner renie toute parenté avec le « grand opéra » et réclame l'héritage, tombé en déshérence, des premières tragédies lyriques et de la déclamation chantée; sa recherche constante de la vérité dramatique le conduit à créer, sous le rapport du plan, des *formes réalistes*, auxquelles il donne pour expression tonale et harmonique des formes de style classique. L'extrême variété des formes est caractéristique de notre époque. Pour s'en convaincre, il suffit de considérer quelques-unes des œuvres les plus saillantes produites depuis un assez court laps de temps dans le genre de la symphonie à orchestre. La France y représente les traditions de la musique pure, exprimées en des formes très nouvelles par Saint-Saëns, dans sa 3e *Symphonie*, avec orgue (1886), par César Franck, dans sa *Symphonie en ré mineur*, conçue selon le plan cyclique dont ce maître a donné de splendides modèles, par d'Indy, Dukas, Magnard; c'est en Russie et en Allemagne que se sont rencontrés les plus brillants continuateurs de la symphonie descriptive de Berlioz, ou du poème symphonique de Liszt : Rimsky-Korsakow avec *Antar* (1884), *Scheherazade* (1888) et la version orchestrale de *Sadko* (1891), Richard Strauss avec la *Vie du héros* et ensuite la *Symphonia domestica* (1904). Et il suffit de nommer ce petit nombre d'œuvres connues, pour faire réfléchir le lecteur à l'infinie diversité de formes du langage musical, à sa richesse, qui réunit les expressions propres à chaque époque, à chaque école, à chaque race, et à la vanité de leurs classements en genres fixes et tranchés. Dans l'enseignement de la composition, la théorie des *formes* se place comme conclusion et application de toutes les doctrines précédentes; elle ne peut reposer que sur l'étude chronologique et analytique des monuments de l'art, et représente l'équivalent d'un cours supérieur de littérature, succédant à des leçons de grammaire, de logique, de versification, etc. Aussi cet enseignement ne s'est-il créé et développé qu'à l'époque moderne, lorsque la valeur des études historiques pour la formation intellectuelle de l'artiste a été enfin reconnue. Les suites d'ouvrages théoriques publiées par les professeurs Jadassohn, en allemand, et Prout, en anglais, comportent des volumes spéciaux pour l'enseignement des formes (Jadassohn, *Die Formen*, 1889; Eb. Prout, *Musical Form*, 1893; *Applied forms*, 1895). Le *Cours de composition* de V. d'Indy (vol. I, 1902, vol. II, 1909) s'appuie principalement sur une telle étude.

Formule, n. f. Dans le chant liturgique, dessin de quelques notes appliqué uniformément en des cas déterminés, pour marquer le début, la médiation et la terminaison d'un récitatif, d'un répons-graduel, etc. Les F. primitives du récitatif liturgique romain furent déduites de celles qui étaient en usage chez les Juifs. En se développant, elles eurent une influence décisive sur la constitution des modes et sur la construction des mélodies. || Dans la musique moderne, procédé de composition passé à l'état de « lieu commun ». Les cadences terminales sont des F. conclusives d'un morceau ou de ses divisions. Les anciens agréments du chant étaient des F. ornementales, tellement stéréotypées qu'elles s'exprimaient par des signes convenus. Les F. abondent dans les parties d'accompagnement des compositions de l'époque classique, et constituent toujours le fonds de la réalisation de la basse chiffrée. On dit d'une œuvre qu'elle est formulaire, ou pleine de F. quand il y est fait un usage exagéré de procédés d'école et de coupes mélodiques banales.

Fort (temps). Voy. *Mesure*.

Forte, adj. ital., = fort. Locution employée pour prescrire une nuance d'intensité. On l'exprime souvent par l'abréviation *f*, avec le superlatif *ff* ou même *fff*, pour *fortissimo*, très fort.

Forte chanteuse, qualification du rôle de cantatrice dramatique dans les troupes théâtrales et surtout dans les théâtres de province.

Forte-piano, n. m. Nom donné au piano dans les premiers temps de son usage, et qui exprimait sa faculté de rendre les nuances d'intensité du son.

Fortissimo, adj. ital., superlatif de *forte* (voy. ce mot).

Fourchette, n. f. Partie du mécanisme de la harpe qui sert à élever ou abaisser d'un demi-ton l'accord des cordes.

Fourniture, n. f. Jeu d'orgue, de la série des jeux de mutation, dans lequel chaque touche est mise en relation avec une série de tuyaux qu'elle fait parler simultanément et qui donnent, avec la fondamentale, les premiers sons harmoniques, ou partiels. On ne met plus de F. dans les orgues de peu d'importance, qui ne dépassent pas une dizaine de jeux, et l'on proportionne en général la composition de la F. à la richesse de l'instrument. La F. comprend d'ordinaire

l'octave, deux fois redoublée, avec les quintes intermédiaires. Pour en augmenter la plénitude, on y fait entrer la tierce. Dans la facture allemande, on nomme *Acuta*, la F. quintuple qui, sur un *do*, donne *sol-do-mi-sol-do*, et jeu mixte, ou *mixture*, ou *sesquialtera*, celle qui fait entendre avec la quinte, la tierce au-dessus de l'octave, ou dixième, *ut-sol-mi*. La facture de ces jeux, qui sont composés de tuyaux d'étain ou d'étoffe, réclame une justesse absolue, sans laquelle, les sons harmoniques n'étant pas absorbés complètement par le son fondamental, « tout leur effet est détruit ». A une certaine époque, il a été de mode de les qualifier de barbares, et plus d'un a disparu dans des réfections d'anciennes orgues exécutées vers le milieu du XIXe s. Gevaert n'a pas eu de peine à démontrer qu'en construisant les jeux de F. les organiers des siècles anciens avaient au contraire fait preuve d'une singulière perspicacité musicale : leur travail consistait à renforcer les harmoniques, qui existent dans la nature, et contribuent à notre insu à la beauté du timbre; ils en avaient, avant les acousticiens, deviné l'existence et compris la nécessité.

Fragment, n. m. Partie détachée d'un tout. Pendant le XVIIIe s. la coutume régna, à l'Opéra de Paris, de donner des spectacles coupés formés d'actes ou d'épisodes empruntés à des ouvrages différents. On donnait à ces spectacles le titre de *F.*, *F. nouveaux*, *F. héroïques*, etc.

Française (chanson à la) ou *canzon alla Francese*, forme de composition usitée du XVe au XVIIe s. (Voy. *Canzone*, *Suite*, *Toccata*.)

Frappe, n. f. Partie de la cloche qui subit le choc du battant.

Frappé, participe du v. tr. frapper, pris subst. pour désigner le temps de la mesure qui se marque par l'abaissement de la main. C'est la *thesis* de la rythmographie antique, qui a changé de signification et correspond aujourd'hui au temps fort. (Voy. *Mesure*.)

Frapper, v. trans. Marquer par l'abaissement de la main les temps appuyés de la mesure. || Mettre un corps sonore en vibration par le choc. C'est le mode d'attaque de tous les instruments de percussion et des instruments dits à cordes frappées, piano, tympanon et leurs variétés.

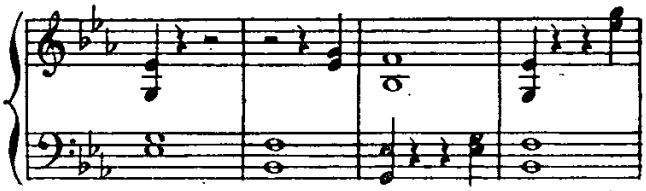
Fredon, n. m. Ornement mélodique sans forme rigoureusement déterminée et sans signe spécial de notation. J.-J. Rousseau (1753) en fait le syn. de *roulade*. Mais le sens du mot est plus général et s'applique même à des motifs d'allure ornée et légère.

Fredonner, v. intr. Ajouter des fredons à une mélodie. Cette acception du mot a disparu avec l'usage même des petits ornements auxquels elle se rapportait. On a conservé celle qui est synonyme de chantonner, chanter un motif à demi-voix, et sans paroles.

Frein, n. m. Petite lame de métal pliée à angle droit et placée devant la bouche de certains tuyaux d'orgue, tels que les jeux de gambe, afin d'en rendre le son plus mordant. Le F. harmonique a remplacé dans les orgues modernes le mécanisme autrefois appelé *barbe*, qui donnait son nom aux jeux barbus, ou *vox barbata*.

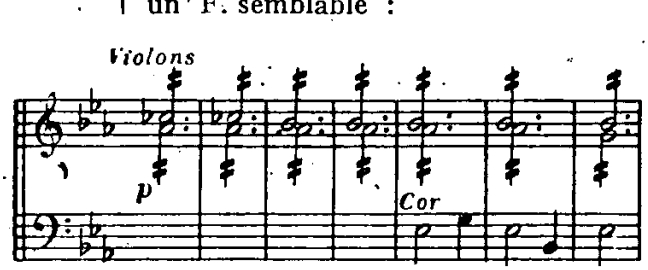
Fricassée, n. f. L'un des noms anciens du quolibet, ou chanson en coq-à-l'âne, formée de fragments sans suite. (Voy. *Quolibet*.) || Ancienne batterie de tambour, faite de coups précipités et servant à commander le rassemblement.

Frottement, n. m. Action de l'archet sur la corde. || Rencontre passagère de deux sons, produisant une dissonance inattendue. Un exemple célèbre est celui de la *Sonate* de Beethoven, *Les Adieux, l'absence et le retour*, où la superposition fragmentaire de l'accord de tonique et de l'accord de dominante produisent un F. que Fétis déclarait n'être pas de la musique :



(BEETHOVEN, *Sonate* pour piano, op. 81.)

Le célèbre passage de l'entrée du cor, dans le premier morceau de la *Symphonie héroïque*, qui a été « corrigé » dans plusieurs éditions, produit un F. semblable :



(BEETHOVEN, 3e *Symphonie*, op. 55.)

Frotter, v. trans. Passer une chose sur une autre en appuyant. C'est en frottant la corde tendue que l'archet la met en vibration. On classe parfois sous la dénomination générale d'instruments à cordes frottées les instruments à archet, par opposition aux instruments à cordes pincées ou frappées.

Frottole, n. f. Ancienne forme de composition vocale profane, à la mode vers la fin du XVe s. et le commencement du XVIe s., en Italie, où elle précéda le madrigal. On l'écrivait à 3 ou 4 voix sur de petites poésies en vers octosyllabiques, disposées en couplets de 4, 6 ou 8 vers à « rime plane » c'est-à-dire portant l'accent sur l'avant-dernière syllabe, avec refrain. Les sujets sont de genre érotique ou satirique, rarement grave, souvent grossier. Par une disposition nouvelle à cette époque, et qui a fait croire à l'origine populaire de la F., la mélodie est placée, non au ténor, comme l'exigeait alors l'art contrepointique, mais à la voix supérieure. En même temps, une grande simplicité dans la conduite des parties rendait son exécution facile à toutes les catégories de chanteurs. L'imprimeur Petrucci a publié, dans les premières années du XVIe s., dix recueils de F., dont neuf ont été conservés et ne contiennent pas moins de 579 morceaux de 36 compositeurs italiens, dont les plus fréquemment représentés sont Marco Cara, Bartolomeo Tromboncino, Philippe de Lurano, Antonio Capreoli et Micha.

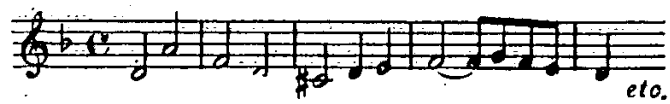
Frottoliste, n. m. Compositeur de frottoles.

Fugara, n. f. Jeu d'orgue de 8 et de 4 pieds, de la famille des jeux de gambe.

Fugato, n. m. Passage en style fugué dans une composition qui n'est pas rigoureusement astreinte à ce style.

Fughetta, n. f. ital., diminutif de *fuga*. Petite fugue.

Fugue, n. f. étym. lat. et ital., *fuga* = fuite. Forme de composition à plusieurs parties, entièrement basée sur le principe de l'imitation et dans laquelle un thème principal, ou *sujet*, et un ou plusieurs thèmes secondaires, ou *contre-sujets*, semblent fuir sans cesse de voix en voix. La F. est issue du canon, qui portait en effet, à l'origine, le titre de *fuga*, et qui, par le résultat d'une longue préparation historique à laquelle ont surtout efficacement contribué les grands organistes du XVIIe s., a été transformé et organisé en un style plus riche, dont l'austérité même est un élément de beauté et qui comporte, sous la rigueur d'un plan général à peu près immuable, des possibilités d'invention illimitées. En Jean-Sébastien Bach (1685-1750), se personnifie pour ainsi dire le genre de la F., qu'il a porté à ses limites de puissance et dont il a adapté les expressions, comme sa langue naturelle, à toutes ses œuvres. Partout il s'est servi de la F. et de ses procédés techniques « comme d'une forme vivante, d'un langage plus sévèrement écrit, mais d'où le mécanisme du style n'a pas banni les pensées » (Pirro). Dans les deux dernières années de sa vie, il sembla vouloir léguer à ses successeurs les secrets de sa science, en rédigeant l'ouvrage fameux intitulé *L'Art de la F.*, qui contient 13 F. et 4 canons construits sur un thème unique, développé, transformé et combiné avec des thèmes secondaires :



La dernière F. est inachevée; Bach y travaillait lorsqu'il fut atteint de la cataracte et perdit la vue, peu de mois avant de mourir. Il en a été de ce morceau comme des marbres antiques mutilés, pour lesquels la meilleure des restaurations demeure en fin de compte une profanation; impuissants à le terminer, plusieurs musiciens allemands ont voulu le croir étranger à l'ouvrage auquel il se trouvait joint; mais le manuscrit autographe a prouvé qu'il appartenait bien à *L'Art de la F.* Après J.-S. Bach et de son vivant même, l'abus fait par des compositeurs sans talent des formes où s'était révélé son génie rendit souvent la F. vide et insupportable; en 1785, elle était pour Niedt un objet « d'ennui et de dégoût »; les philosophes français, J.-J. Rousseau, Chabanon, etc., restaient absolument fermés à sa compréhension, et leurs vues se perpétuaient, en France, jusqu'en Berlioz, qui la tournait en dérision dans ses partitions de *La Damnation de Faust* (1848), de *Béatrice et Bénédict* (1862), et dans plus d'une page de ses écrits. Enseignée constamment dans les Conservatoires, la F. n'était alors envisagée que comme un exercice d'école et, tout au plus, comme une forme conventionnelle, froide et pédante, admissible dans le

cadre hiératique de la musique d'église. Sa réhabilitation date du moment où furent découverts et publiés les manuscrits de Bach, renouvelées les exécutions de ses œuvres et de celles de Hændel, et pénétrées les productions de la dernière « manière » de Beethoven, dans lesquelles on aperçut combien le maître de la symphonie avait profondément médité sur la technique du style fugué et largement puisé à cette source de beauté. Considérée dans ses lignes générales, la F. est une composition à 2, 3, 4 parties, ou davantage, entièrement fondée sur le principe de l'imitation et dans laquelle un thème principal, ou *sujet*, et un ou plusieurs thèmes secondaires, ou *contre-sujets*, passant d'une partie à l'autre, sont exposés, développés, ramenés, divisés et combinés dans un ordre régulier, chaque voix s'imitant elle-même, et toutes les voix s'imitant entre elles. Le plan de la F. comporte une *exposition*, formée par l'entrée successive de toutes les parties, la première posant le *sujet*, les suivantes le reprenant à distances convenues, sous le nom de *réponse*; un *développement*, au cours duquel apparaissent de la même manière le ou les *contre-sujets*, choisis de façon à contraster avec le sujet, tout en se combinant avec lui; le ou les *divertissements*, construits sur des fragments thématiques empruntés au sujet ou aux contre-sujets, et qui s'intercalent entre eux pour les séparer et les rattacher tout ensemble; la *strette*, sorte de péroraison, où sont ramenées, pour conclure, les entrées et les réponses du sujet, mais sans développements et d'une façon aussi rapprochée que possible. Les F. de grandes dimensions contiennent en outre une *contre-exposition*, facultative, séparée de l'exposition par un divertissement et dans laquelle les entrées et réponses du sujet sont renouvelées dans un ordre différent. Les règles de la *F. d'école*, enseignées comme couronnement des études de contrepoint, sont d'une rigueur toute spéciale et semblent transformer ce genre de composition en un agencement mécanique de formules stéréotypées; elles sont, en réalité, une gymnastique essentielle de l'esprit, propre à familiariser le musicien avec toutes les éventualités du développement thématique. En dehors de cette catégorie créée et réglementée par les techniciens de la pédagogie musicale, on distingue dans la pratique proprement artistique de la F., plusieurs variétés : la *F. simple*, où le contre-sujet est remplacé par de petits dessins contrepointiques; — la *F. réelle*, conforme au système modal du chant ecclésiastique et qui se place, historiquement, à la première phase de culture de cette forme, est celle qui ne module pas, c'est-à-dire dont le sujet et la réponse ne contiennent pas de modulation régulière; — la *F. tonale*, au contraire, dite aussi *F. régulière*, est moderne dans son essence en ce que la modulation y est essentielle, le ton du sujet servant de pivot à la chaîne des modulations qui parcourent les tons voisins, soit ceux qui ne diffèrent du ton principal que par une altération constitutive en plus ou en moins, et qui sont, avec le ton de la tonique, celui de la dominante, celui de la sous-dominante et leurs trois tons relatifs; la symétrie qui préside à l'ordonnance de ces six tonalités a fait considérer accessoirement la F. tonale comme une construction rythmique, dont les divisions s'opposent exactement, en un équilibre parfait; — la *F. irrégulière* ou *F. libre*, échappe, comme son nom l'indique, à ce joug sévère et laisse l'ordre et le nombre des modulations à la fantaisie du compositeur; — on désigne souvent sous les appellations de *F. double* ou *F. à 2 sujets*, *F. triple* ou *à 3 sujets*, *F. quadruple* ou *à 4 sujets*, des œuvres établies sur un sujet et 2 ou 3 contre-sujets, ou qui comportent, avec le sujet initial et son contre-sujet, un second thème subordonné au premier et possédant lui-même un contre-sujet spécial. Toutes ces distinctions dénotent la richesse de combinaisons dont la F. est susceptible. Les traités de Fux (1725), Marpurg (1753), Fétis (1822; 2e éd., 1846), Cherubini (1835), Jadassohn (1884), E. Prout (1891), Th. Dubois (1901), A. Gedalge (t. I, *La F. d'école*, s. d.) enseignent, soit spécialement, soit en suite de la théorie du contrepoint, les procédés du style fugué et de la F. C'est sur l'analyse des ouvrages, tant scolastiques et rigoureux que libres, des maîtres classiques italiens et allemands du XVIIIe s., et par-dessus tout de Bach, que doit s'appuyer l'étude de la F.

Fugué, adj. Qui est dans le style de la fugue. Se dit d'un morceau ou d'un fragment où sont mis en jeu les procédés de la fugue, sans que l'œuvre entière s'astreigne aux lois particulières de ce genre de composition.

Fundamento, Nom ital. de la basse fondamentale.

Furianta, n. f. Danse tchèque où alternent 2 mesures ternaires synco-

pées et 2 mesures ordinaires de valse. Smetana s'est servi de ce rythme dans son opéra *La Fiancée vendue* (1866).

Fusa, ancien nom lat. et ital. du signe de notation appelé aussi *croma*, qui est la croche de la notation moderne.

Fuseau, n. m. Nom parfois donné aux tuyaux d'orgue de perce conique.

Fusée, n. f. Ornement mélodique en forme d'une petite gamme ascendante ou descendante très rapide... (Voy. *Tirata.*)

Fût d'orgues, n. m. Ancienne locution employée dans le sens de buffet d'orgues.

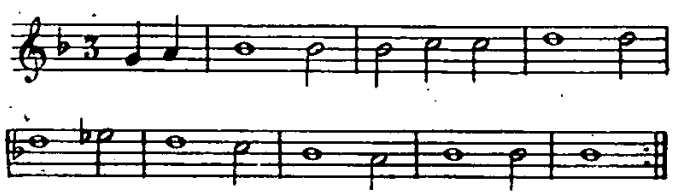
G

G. Septième lettre de l'alphabet et septième note de la gamme diatonique dans la notation alphabétique, correspondant au *sol* de la nomenclature guidonienne. La lettre G, posée sur la portée pour y fixer l'emplacement du sol, a donné sa forme à la clef qui porte ce nom. (Voy. *Clef.*)

G. O. Abréviation du terme Grand-Orgue, dans les partitions de musique d'orgue, pour désigner l'emploi du principal clavier.

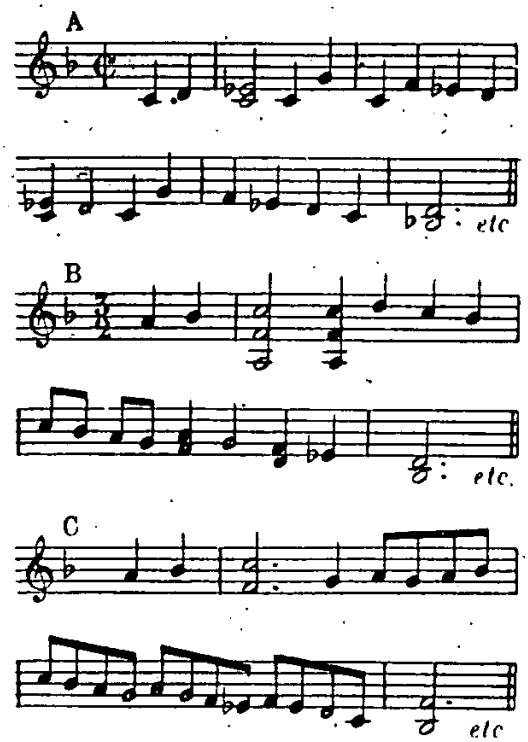
Gagiste, n. m. Musicien à gages. Dans les bandes militaires, instrumentiste civil, gagé pour se joindre, en revêtant l'uniforme, aux musiciens d'un régiment, à l'occasion d'un ou plusieurs concerts.

Gaillarde, n. f. Ancienne danse française, dite danse « par haut », ou sautée, composée de « mouvements gaillards » desquels elle tirait son nom. Elle se mesurait en rythme ternaire, avec le premier temps appuyé, par reprises de 4 ou 8 mesures, semblables aux divisions du *Tordion*, dont elle différait par une allure « plus pesante ».



(GERVAISE, *Danceries*, 4e livre, v. 1550.)

Une certaine mélodie de G., appelée *La Romanesque* était, au rapport de l'*Orchésographie* (1588), fort répandue vers la fin du XVIe s., au point de paraître « trop fréquentée (commune) et triviale ». Elle se trouve notée en tablature de luth dans un ms. de 1598, où elle succède, sous forme de trois variations, à un *Passemezo romanesque*. Mais ce titre n'implique aucune généralisation et ne permet pas de soutenir que la G., considérée comme forme de danse ou d'air à danser, se nommait originairement la *Romanesca*, et avait été apportée de Rome ou de Romagne en France. Au contraire, la liaison de la G. avec le Passemezo et, en d'autres recueils, avec la Pavane, doit être retenue comme un des premiers essais d'organisation de la *Suite* instrumentale. Le célèbre ms. dit *Fitzwilliam Virginal Book*, qui passe pour avoir appartenu à la reine Elisabeth († 1603), ne fournit pas moins de 24 exemples du rattachement, sur le même thème, d'une G. à une pavane. En 1604, J. Ghro, de Dresde, fit paraître un livre de *30 nouvelles pavanes et G. choisies* pour 5 instruments, composées, dit-il, « à la manière allemande ». La vogue de la G. décrut rapidement dans le XVIIe s. Au XVIIIe, elle avait disparu. (Voy. *Passemezo, Pavane, Suite.*)



Galant, adj. 2 g. Qualificatif adopté au XVIIIe s. par les auteurs et musi-

ciens allemands pour désigner des pièces et un style visant à charmer les amateurs par des formes légères, chantantes et ornées. Kuhnau passe pour avoir été l'un des premiers clavecinistes qui introduisirent cette manière d'écrire, vers 1690. Il fut suivi par Théophile Muffat, qui fait remarquer dans ses *Componimenti* (v. 1735) la présence de ces « Caprices appelés pièces galantes », puis par Emm. Bach et Mozart.

Galimatias, n. m. En littérature, « discours embrouillé, confus, obscur »; Mozart a donné ce titre à une sorte de quolibet ou de pot-pourri, pour 10 instruments, qu'il composa à la Haye, en 1766, à l'âge de dix ans, pour le prince d'Orange.

Galinisme, n. m. Système de notation chiffrée et d'enseignement ainsi nommé en l'honneur de Pierre Galin, son inventeur ou propagateur. (Voy. *Notation chiffrée.*)

Galiniste, n. 2 g. Partisan de la méthode Galin; — adj. Qui appartient à cette méthode.

Galop, n. m. **1.** Allure du cheval, la plus élevée et la plus rapide, composée de trois battues suivies d'un intervalle, et dans laquelle les techniciens distinguent plusieurs catégories rythmiques, le G. de course, de chasse, d'école, ou *galopade*, et de manège. **2.** C'est le rythme très régulièrement cadencé du « G. d'école » qui a servi de modèle à la danse de ce nom, inventée vers le commencement du XIXe s., où quelques éditeurs lui donnèrent effectivement quelquefois le titre de « Galopade ». Le G. de *Gustave III*, opéra d'Auber (1833), jouit pendant une trentaine d'années d'une vogue universelle, qu'obtint à son tour le G. bouffon d'*Orphée aux enfers*, d'Offenbach (1858). Cette danse est aujourd'hui abandonnée, sauf pour le finale du quadrille, qui lui-même a perdu son ancienne faveur. Liszt a écrit un *G. russe* et un *G. chromatique* qui sont des morceaux de pure virtuosité pianistique. En dehors de ces deux sortes de pièces, le rythme des battues du cheval lancé au galop a été imité en musique, notamment par Berlioz, dans *La Course à l'abîme* de *La Damnation de Faust* (1848), et par Déodat de Séverac, dans sa suite pour piano intitulée *En Languedoc* (1905).

Galoubet, n. m. Flûte droite, populaire en Provence, où elle se joue avec l'accompagnement du tambourin, que l'exécutant, dit tambourinaire, bat de la main droite, en tenant de la main gauche le G. qui est soutenu par les lèvres et par le 4e et le 5e doigts, le 4e étant engagé dans une aiguillette disposée à cet effet. L'instrument est percé de 3 trous, dont 2 devant et un derrière. Il sonne dans la région aiguë, au même diapason que la petite flûte, et, par la faculté qu'il a de quintoyer et d'octavier sous la pression du vent, il donne tous les sons de la gamme. Des méthodes pour le G. ont été publiées par Carbonel (1786) et par Vidal (1862). C'est aux sons du G. et du tambourin que les musiciens populaires, en Provence, conduisent la farandole. Un instrument analogue est répandu au pays basque et dans la région pyrénéenne sous le nom de flûtet. (Voy. *Tambourin.*)

Galoubet.

Gambe, n. f. ital., = jambe. Employé autrefois par abréviation pour désigner la viole de gambe, l'ancêtre du violoncelle. (Voy. *Viole.*) Dans l'orgue, nom donné à une famille de jeux à bouche, à tuyaux étroits munis d'un frein. On les construit en 4, 8 et 16 pieds. Leur sonorité est ferme et mordante.

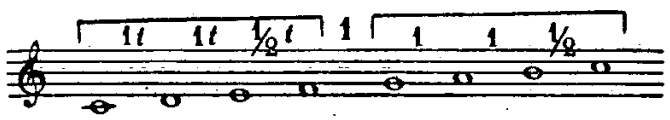
Gamme, n. f. Succession des sons choisis dans l'échelle générale des sons perceptibles, ordonnés en séries régulières et employés dans la composition musicale. Étant donné que l'unisson et l'octave, quel que soit le mode de production du son, restent invariablement situés dans la proportion 1 : 2, la constitution d'une gamme sera complète dans l'intervalle d'une octave. Selon les intervalles dont elle se composera, elle appartiendra, soit à l'un des 3 genres de la musique antique et moderne appelés diatonique, chromatique et enharmonique, soit à l'un des genres dissidents ou exotiques dont des études plus récentes ont procuré la connaissance et introduit partiellement l'usage. La *G. diatonique*, composée de 5 tons et 2 demi-tons, est le fondement de l'art européen. Elle se déduit de l'enchaînement des quintes justes ascendantes fa-ut-sol-ré-la-mi-si, ramenées par transposition à l'état le plus rapproché, qui forme la succession diatonique naturelle, ut, ré, mi, fa, sol, la, si. La détermination des rapports créés par cette transposition entre les intervalles donne lieu à des divergences qui s'expriment dans 3 formules dites

G. de Pythagore, *G. de Zarlino* et *G. tempérée*. La première, ou *G. de Pythagore*, appelée quelquefois *G. des physiciens*, fut pratiquée tant que l'art musical demeura purement mélodique et ne fut mélangé que de quelques consonances isolées. Les expériences de Cornu et Mercadier ont démontré en effet l'excellence de cette G. au point de vue mélodique, en même temps que sa défectuosité quant à la composition harmonique. On ne peut, en s'y conformant, produire aucun accord parfait sans battements; mais les chanteurs et les violonistes s'en rapprochent parfois instinctivement dans le solo, parce qu'ils y trouvent une netteté, un peu dure, d'intonation, qui semble favorable à l'exécution. La *G. de Zarlino*, réglée au XVIe s. par le théoricien et compositeur italien de ce nom, servit les intérêts nouveaux de la musique, où triomphait alors le style polyphonique vocal; elle permettait d'obtenir, sans battements, les accords consonants en sons simultanés. Comparée à la G. de Pythagore, la G. de Zarlino présente pour la contenance, ou l'ambitus, de la tierce, de la sixte et de la septième, une différence d'un *comma*, petit intervalle exprimé par la fraction $\frac{81}{80}$, presque identique à l'unisson, placé à la limite de la perception auditive et appréciable seulement dans le solo ou dans l'exécution d'accords très simples et soutenus. Les musiciens accoutumés à se tenir exclusivement sur le terrain pratique ont quelque peine à comprendre que d'aussi faibles divergences aient suscité d'âpres discussions qui ne sont pas encore closes. Mais plus vives encore furent celles qu'engendra, aux XVIIe et XVIIIe s., l'établissement de la *G. tempérée*, sorte de compromis rendu nécessaire par les progrès de la musique instrumentale, la construction des instruments à sons fixes, la tendance à la modulation et au chromatisme. J.-S. Bach en consacra l'adoption par son recueil de 48 préludes et fugues intitulé *Le Clavecin bien tempéré*. En faussant systématiquement les rapports des intervalles, la G. tempérée divise l'octave en 12 demi-tons égaux, dont le rapport s'exprime par la formule $\sqrt[12]{2}$, que traduit d'une manière plus lisible la division théorique de l'octave en 301 *savarts* et 12 demi-tons de chacun 25 savarts, ou celle du physicien anglais Ellis en 1 200 cents et 12 demi-tons de chacun 100 cents. On résume clairement la formation des 3 gammes en un tableau ainsi disposé :

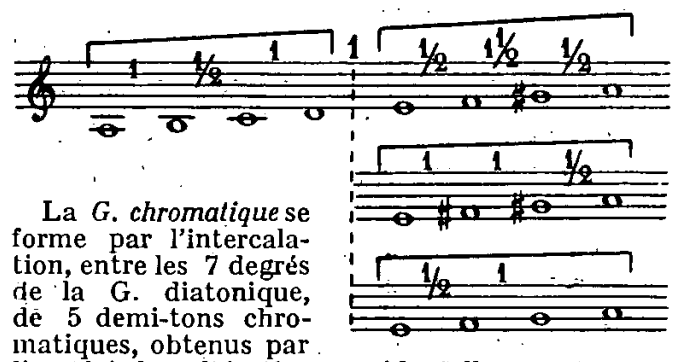
		UNISSON	SECONDE	TIERCE	QUARTE	QUINTE	SIXTE	SEPTIÈME	OCTAVE
G. de Pythagore.	Rapports. . .	1	$\frac{3^2}{2^3}$	$\frac{3^4}{2^6}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3^3}{2^4}$	$\frac{3^5}{2^7}$	2
	Savarts. . . .	0	51	102	125	176	227	278	301
G. de Zarlino.	Rapports. . .	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
	Savarts. . . .	0	51	97	125	176	222	273	301
G. tempérée.	Rapports. . .	1	$2\frac{2}{12}$	$2\frac{4}{12}$	$2\frac{5}{12}$	$2\frac{7}{12}$	$2\frac{9}{12}$	$2\frac{11}{12}$	2
	Savarts. . . .	0	50^2	100^4	125	175	225	275^9	301
		ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut

De quelque manière qu'on en règle la formation arithmétique et quelle que soit la contenance en plus ou en moins des intervalles qui s'y succèdent, la *G. diatonique*, composée de cinq tons et deux demi-tons, donne

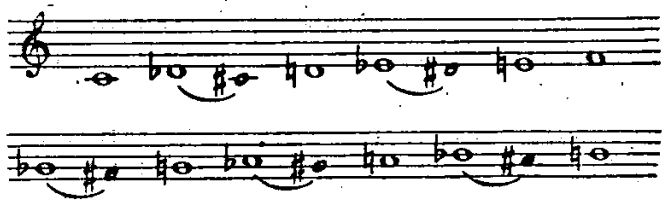
naissance aux *Modes* (voy. ce mot) de l'antiquité gréco-romaine et du chant liturgique, différenciés entre eux par l'ordre de succession des intervalles et dont un seul, ayant pour gamme-type la série des sons naturels ut, ré, mi, fa, sol, la, si, préside depuis 3 siècles, sous le nom de *mode majeur*, aux destinées de la musique moderne :



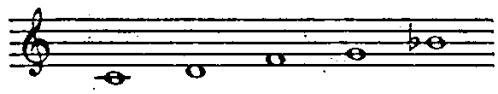
Les transpositions, ou *tons*, indiquées à l'armure de la clef par les altérations constitutives, n'en modifient pas la structure, mais seulement l'emplacement dans l'échelle générale des sons. La gamme du mode *mineur* n'a pas cette fixité. Elle se caractérise par l'abaissement de la tierce et par la variabilité dans la position du 6e ou du 7e degré. Maintenus dans la sujétion du mode majeur, ses tons s'inscrivent sous l'armure du ton majeur dont ils sont *relatifs*, selon 3 formules différentes qui, énoncées dans le ton de la mineur, ton relatif d'ut majeur et noté comme celui-ci sans aucun signe d'altération à la clef, se présentent ainsi :



La *G. chromatique* se forme par l'intercalation, entre les 7 degrés de la G. diatonique, de 5 demi-tons chromatiques, obtenus par l'emploi des altérations accidentelles. Elle comprend donc la totalité des 12 sons de la G. tempérée; mais les variantes de sa rédaction y font reconnaître un extrait de la *G. enharmonique*, qui, par la distinction du bémol et du dièse, se compose théoriquement de 17 sons, ut, ré bémol, ut dièse, ré, mi bémol, ré dièse, mi, fa, sol bémol, fa dièse, sol, la bémol, sol dièse, la, si bémol, la dièse, si. Le dièse et le bémol, différenciés dans la G. pythagoricienne, ou chroma-commatique, par l'intervalle d'un comma, soit $\frac{81}{80}$, s'y « recouvrent » pour ainsi dire et chevauchent l'un sur l'autre, le ré bémol descendant d'un comma au-dessous de l'ut dièse, et réciproquement, l'ut dièse montant d'un comma au-dessus du ré bémol :

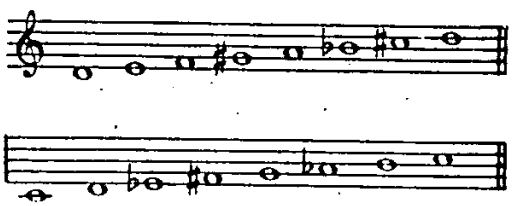


Leur assimilation dans la G. tempérée annule, sous le rapport auditif, une distinction que d'autre part la voix humaine est incapable de réaliser exactement, dans le cas où les deux sons enharmoniques se succèdent sans intermédiaire, mais qui reste obligatoire dans l'écriture ou plus précisément dans l'orthographe musicale. || L'étude des *G. dissidentes* achève d'élargir notre conception de la valeur respective des diverses manières pratiquées pour la division de l'octave. La *G. pentaphonique* ou G. de cinq sons, qui se construit selon 4 modes différents dans la musique chinoise,

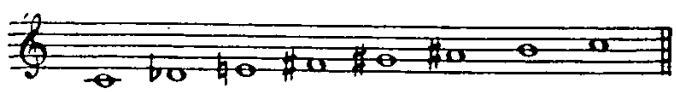


a existé à une époque reculée dans l'Europe occidentale et subsiste au moins partiellement dans quelques chants populaires traditionnels de l'Écosse, du Pays de Galles et de la Grande-Bretagne; la succession qu'elle y présente, ut, ré, fa, sol, si bémol, se compose de 3 tons et 2 intervalles de chacun un ton et demi. (Voy. également *Exotisme*.) La G. de six sons, ou *G. par tons entiers*, dont Cl. Debussy et d'autres musiciens contemporains ont tiré des effets mélodiques très neufs et des combinaisons harmoniques très hardies, est privée de note sensible; elle s'écrit et sonne à l'oreille ut, ré, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse (voy. *Exotisme*); on en explique la formation; selon la doctrine antique des tétracordes, par la jonction enharmonique de 2 tétracordes, ut, ré, mi, fa dièse, — sol bémol, la bémol, si bémol, ut. Elle est d'ailleurs transposée et notée diversement par les maîtres qui en font usage, sans sortir des limites de la G. tempérée. Il ne suffit aucune-

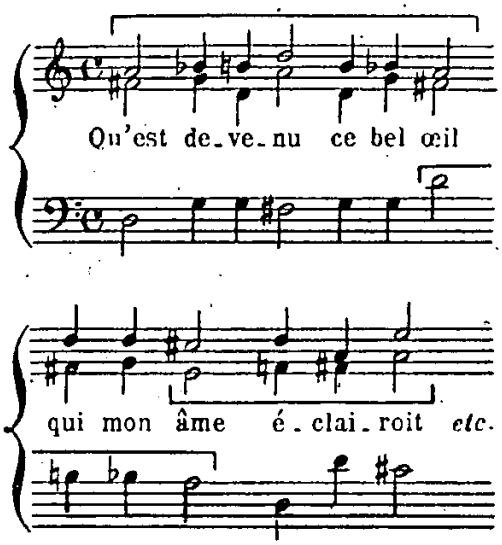
ment à celle-ci de dire que la G. chromatique ascendante, partant de la tonique ut, se forme par l'addition de 5 dièses à la série des 7 notes naturelles, et que la G. chromatique descendante se forme pareillement par l'intercalation de 5 bémols. Ces deux formules représentent seulement le premier et le dernier des six types déterminés par Gevaert pour la constitution de la G. chromatique dans chacun des tons, ou transpositions, du mode majeur diatonique, et qui correspondent aux exigences diverses de la construction mélodique ou harmonique. La *G. orientale*, sur laquelle Aug. Chapuis a composé une *Suite* pour le piano, est formée de 1 ton, 4 demi-tons et 2 intervalles de un ton et demi, que l'auteur note ré, mi, fa, sol dièse, la, si bémol, ut dièse, ré (soit avec ut pour tonique, ut, ré, mi bémol, fa dièse, sol, sol dièse, si, ut).



‖ La *G. enigmatique* énoncée par Verdi comme thème d'un *Ave Maria* à 4 voix (1901) et formée de 2 tons, 2 demi-tons et 2 intervalles de un ton et demi, ut, ré bémol, mi, fa dièse, sol dièse, la dièse, si, ut, est une succession arbitraire, née de la fantaisie de l'artiste et qui amenait d'assez grandes difficultés d'exécution pour faire reculer l'Académie Sainte-Cécile, de Rome, lorsqu'elle entreprit de faire entendre le morceau :

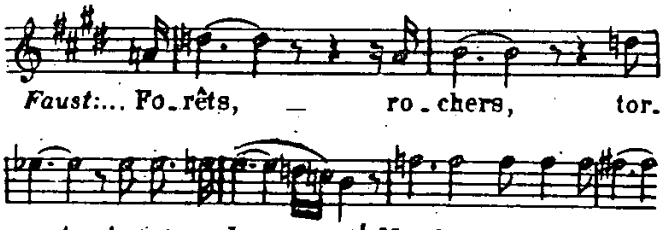


‖ L'exécution des G. diatoniques et chromatiques, montantes et descendantes, est un des principaux exercices de mécanisme vocal et instrumental imposés aux élèves, pour l'acquisition d'un chant ou d'un jeu coulant, souple et agile; aussi ne compte-t-on plus les recueils de G. dans tous les tons et toutes les positions qui ont été publiés depuis un siècle pour la voix ou pour chaque instrument. L'exécution brillante et nuancée de « roulades » embrassant toutes les meilleures notes de leur voix procurait aux grands chanteurs italiens des succès assurés; les G. en staccato ou en octaves, et jusqu'à celles qu'on obtenait déjà au XVIIIe s. sur le clavecin et la harpe par le procédé empirique du glissando, ne manquaient pas davantage leur effet. En dehors de cette utilisation matérielle pour l'enseignement ou la virtuosité, les G. entières ou par fragments offrent en composition des ressources qui les ont fait employer de tout temps dans le travail thématique comme élément mélodique, agent de modulation, formule ornementale ou épisodique, moyen de variation et d'enrichissement dans la texture des parties. Plusieurs musiciens des anciennes écoles ont pris la G. par hexacordes, ut, ré, mi, fa, sol, la, pour thème de grandes compositions contrepointiques : c'est le « sujet » d'une *messe* de Josquin Després († 1521), d'une *Fantaisie instrumentale* à 5 parties, de du Caurroy (1600), d'une *Fantaisie*, pour la virginale, de J. Bull, d'un caprice de Frescobaldi (1624). A l'époque classique, les maîtres ont usé des G. montantes et descendantes comme d'un dessin mélodique, les disposant en réponses entre différents groupes d'instruments (*Symphonie Jupiter*, de Mozart; *Symphonie en la*, de Beethoven), en « rentrées » véhémentes ou gracieuses (*Symphonie héroïque*, de Beethoven, scherzo du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn), en dessins accessoires servant de liaison entre deux fragments thématiques, etc. Mais c'est surtout dans le style descriptif que le mouvement ascendant ou descendant d'une gamme rapide ou solennelle vient faire image et souligner clairement une intention



(CL. LEJEUNE, *Chanson chromatique*, mesurée à l'antique.)

précise. L'*Invocation à la nature* de *La Damnation de Faust* de Berlioz (1848) est déclamée parmi la rumeur magnifique de gammes qui se précipitent vers les profondeurs de l'échelle sonore :



(Berlioz, *Damnation de Faust*, sc. XVI, *Invocation à la Nature.*)

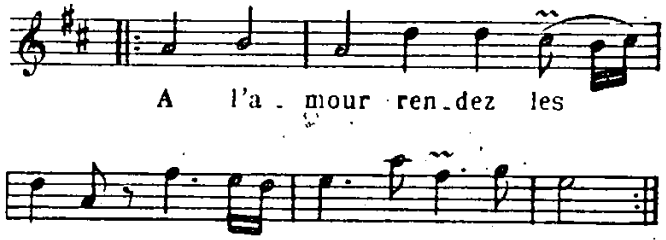
la lecture d'un seul des drames de Wagner, et notamment du 2e acte de *La Walkyrie*, montre l'usage qu'a fait constamment ce maître des séries empruntées aux G. diatoniques ou chromatiques pour la constitution de ses leit-motive et leurs rattachements. ‖ Pour les noms des notes de la G., voy. *Notation alphabétique, Solmisation.*

Gamut ou *gamma-ut*, n. m. Tableau de la succession des sons dans la gamme par hexacordes. (Voy. *Solmisation.*)

Garnir, v. tr. Dans la facture des pianos, action de disposer les pièces de buffle et de drap nécessaires au fonctionnement des marteaux.

Gauche. Voy. *Main.*

Gavotte, n. f. Air de danse, d'origine française, issu des branles et qui se dansait à la suite de ceux-ci, « en mesure binaire avec petits sauts ». L'auteur de l'*Orchésographie* (1588) l'appelait « un recueil et ramazun de plusieurs branles doubles que les joueurs ont choisy entre aultres et en ont composé une suitte ». D'après Mersenne (1636), on la dansait aux chansons. Au temps de Brossard (1703), la G. se composait de 2 reprises, la première de 4, la seconde, ordinairement, de 8 mesures, mesurées à 2 temps sous le signe ¢ et commençant chacune « en levant » sur le second temps, par une blanche ou 2 noires formant anacrouse. Le même écrivain remarque que la G. fréquemment introduite dans les sonates n'y est pas astreinte, quant au nombre des mesures, à la coupe fixée pour la danse. Elle échappe aussi à l'obligation de l'anacrouse. La place qui lui était assignée, à l'époque de Bach, dans la suite ou la sonate, est variable. Avec sa seconde G. ou la « musette » qui la remplace, elle prend rang tantôt après, tantôt avant la sarabande. Rameau a écrit dans le prologue d'*Hippolyte et Aricie* (1733) une célèbre G., chantée, jouée et dansée, qui comporte une deuxième partie en mode mineur, ce qui est, d'ailleurs, le cas assez habituel des gavottes à cette époque :



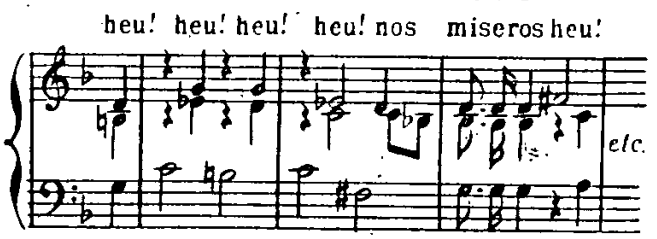
Gazouillement, n. m. Ramage agréable, vif et confus des petits oiseaux. ‖ Chant instinctif des enfants en bas âge.

Gazouiller, v. intr. Action de chanter, chez les petits oiseaux et les jeunes enfants. Se dit quelquefois des personnes dont la voix est flexible et peu sonore.

Gazouillis, n. m. Synon. familier et peu usité de gazouillement.

Gémir, v. intr. Faire entendre une plainte.

Gémissement, n. m. Cri de la colombe et de la tourterelle. ‖ Cri plaintif et prolongé d'une personne qui souffre. ‖ Bruit du feuillage agité par un vent violent. Dès le XIIIe s., le fameux motet *Chorus Innocentium* (voy. *Motet*) en passant par la *Plainte des damnés* de Carissimi jusqu'aux accents de douleur d'Amfortas, au dernier acte de *Parsifal*, de Wagner (1882), des musiciens de toutes les écoles ont exprimé musicalement, en mélopées ou en accords pathétiques,

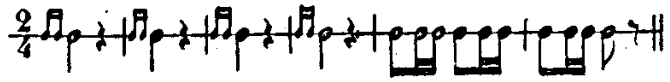


(Carissimi, *La Plainte des Damnés.*)

les G. d'un personnage ou d'une foule désolée.

Gemshorn. Voy. *Cor de chamois.*

Générale, n. f. Batterie de tambour qui sert à donner l'alarme et à transmettre l'ordre de rassemblement. Son rythme, dans l'armée française, est réglé en 6 mesures trois fois répétées :

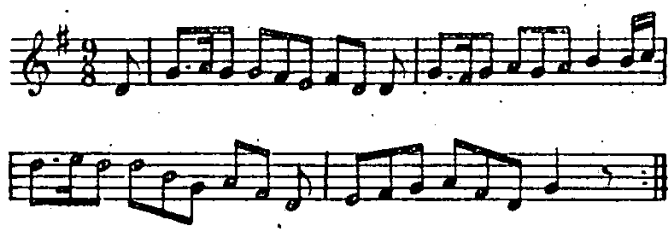


Genouillère, n. f. **1.** Courroie attachée aux genoux de l'exécutant et mettant en mouvement à volonté les mécanismes particuliers de chaque jeu, dans les clavecins à tambourin, etc. construits au XVIIIe s. Pascal Taskin, vers 1768, remplaçait dans ses instruments les G. par des tirants à pédales. || **2.** Organes en forme de petits volets, mettant en action dans les harmoniums le grand jeu, l'expression, etc., et que l'exécutant fait mouvoir avec le genou.

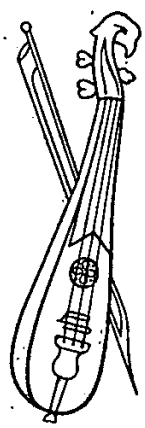
Genre, n. m. L'antiquité classait en trois G. les types de gammes d'après lesquels pouvait se constituer une mélodie. Ces 3 G. dits diatonique, chromatique et enharmonique, régissent toujours la théorie musicale, mais la pratique de l'art les mélange et les confond de plus en plus intimement, et leur surajoute des G. composites, issus des gammes dissidentes et exotiques. (Voy. *Chromatique, Diatonique, Enharmonique* et *Gamme.*)

Ges, nom allemand du sol bémol.

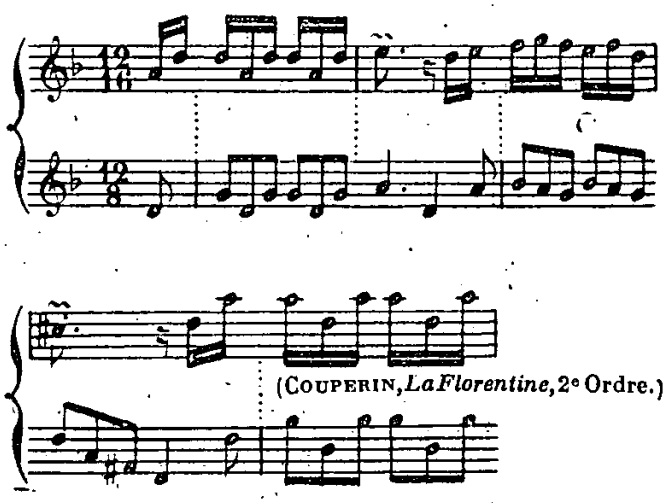
Gigue, n. f. **1.** Instrument à cordes, à archet, usité au moyen âge et formant, auprès du rebec, le plus petit modèle de la famille des vièles. Son nom lat. *Giga,* s'est maintenu en all. sous la forme *Geige,* comme l'une des dénominations du violon. La *caisse,* à fond bombé, sans éclisse, se prolongeait en s'amincissant jusqu'au cheviller. La *table,* percée d'une ou de deux *ouïes* était recouverte, du côté du manche, par la *touche.* Ses cordes étaient ordinairement au nombre de trois, quelquefois quatre. On ne connaît plus cet instrument que par les représentations figurées qu'en ont laissées les peintres et les enlumineurs. || **2.** Danse populaire en Irlande dès la première moitié du XVIe s. Elle tirait vraisemblablement son nom, Jig ou Jigg, de l'instrument qui servait à en guider les pas. Introduite en Angleterre et en Écosse sous le règne d'Élisabeth, elle y obtint une grande vogue et pénétra du répertoire des bals dans celui de la musique de chambre. Son apparition sur le continent semble dater du séjour que firent les souverains anglais à la cour de Louis XIV. Un air resté populaire dans la Grande-Bretagne, intitulé *the King's Jig,* publié sous Charles II et utilisé depuis comme timbre de chansons, fait supposer que ce monarque l'a dansée. Le livre de pièces intitulé *La Guitare royale,* que Francisque Corbet dédia à Louis XIV en 1669, mais dont les planches avaient été gravées en Angleterre, renferme plusieurs G. Dès l'année suivante, Chambonnières place une G. en canon dans ses Pièces pour le clavecin. En s'emparant de cette danse populaire, les musiciens ne s'astreignirent plus à en observer le rythme spécial, qui se mesurait généralement à 9/8, avec anacrouse d'une croche, et



usage fréquent du *point* pour accentuer le premier triolet de chaque mesure.



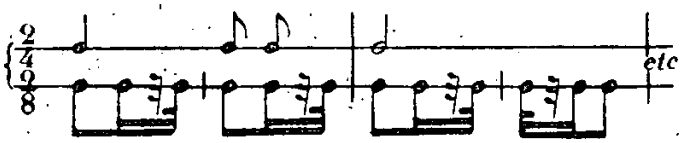
Gigue.



(COUPERIN, *La Florentine,* 2e Ordre.)

(HÆNDEL, *Gigue,* 9e suite.)

Chez les compositeurs de diverses nationalités qui ont traité cette forme depuis le XVIIe siècle, on trouve des G. de construction binaire, mesurées sous les chiffres 2, C, 6/8, 12/8, 6/4, et d'autres, ternaires, à 3, 3/4, 3/8 et 9/8. Cette incertitude montre assez que ces maîtres n'écrivent plus leurs G. en vue de la danse. Les virtuoses cherchent des effets de velouté dans l'exécution des successions rapides de triolets. D'après Brossard (1703), la gigue est « pleine de notes pointées et syncopées qui en rendent le chant gai et pour ainsi dire sautillant ». Mattheson (1720) range la Loure et les Canaries parmi les G., ce qui lui permet d'en énumérer 4 espèces. La vivacité du mouvement de la G. l'a fait souvent choisir comme morceau final de la suite. Froberger (1693) a terminé par une G. 18 sur 24 de ses suites pour le clavecin, et Hændel, 13 sur 16. Ce maître traite la G. à la manière italienne, qui est mélodique et brillante; Bach y introduit les richesses de son style contrepointé et fugué, et il adopte presque constamment le procédé qui consiste à renverser le thème, dans la seconde reprise. Les auteurs modernes qui ont écrit des suites « dans le style ancien » y ont volontiers placé une G. finale. Le même titre a été donné, dans les ballets de quelques opéras, à des morceaux plus ou moins analogues aux modèles classiques. La jolie mélodie de Ch. Bordes, *Dansons la gigue* (1889), sur des vers de Verlaine, présente la particularité d'un rythme d'accompagnement formé de quatre mesures à 2/8, sur un mouvement de gigue moderne ressemblant plutôt à une sorte de *zortzico* (voir ce mot), où se superpose la partie vocale en deux mesures à 2/4 :



Gimel. Voy. *Gymel.*

Giocoso, adj. ital., = joyeux, nuance d'expression.

Gis, n. all. du sol dièse.

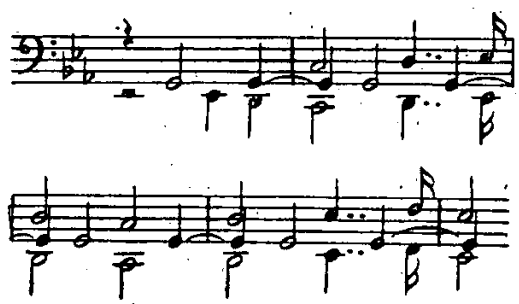
Giustiniane, n. f. ital. Nom donné aux XVe et XVIe s. à de petites pièces de musique vocale italienne, composées sur des poésies de style ou de dialecte populaire, dont Leonardo Giustiniani, patricien de Venise, poète et musicien amateur, avait donné les premiers modèles. L'imprimeur Petrucci en a inséré quelques-unes dans ses recueils de frottoles (voy. ce mot).

Giusto, adj. ital., = juste. *Tempo giusto,* comme indication de mouvement, signifie un degré de vitesse modéré et régulier.

Glapir, v. intr. Pousser des cris aigres et perçants.

Glapissement, n. m. Cri de l'épervier et de quelques oiseaux de proie. || Aboiement aigu des chiots et des renardeaux. || Se dit par dérision des sons perçants de la voix humaine.

Glas, n. m. Tintement funèbre d'une cloche, annonçant un décès par des coups lentements répétés. Edgard Tinel a imité le son tragique et uniforme du glas en le faisant résonner comme une pédale à contretemps dans le « convoi funèbre » de son bel oratorio flamand, *Franciscus* (1888) :



Glee, n. n. angl. Petite composition vocale profane, sans accompagnement, spéciale à l'école anglaise du XVIIIe s. et du commencement du XIXe s., s'éloignant de l'ancien madrigal par sa tonalité exclusivement moderne et par la brièveté et la simplicité de ses formes. On l'écrivait quelquefois à voix seule, plus souvent à 2 ou 3 voix d'hommes, en style concerté, sur des sujets gais (*cheerful*) ou sérieux. Une société intitulée « the Glee Club», fondée pour la culture de ce genre de composition et fréquentée par les meilleurs musiciens de Londres, subsista de 1787 à 1857. Le titre en a été repris de nos jours, aux États-Unis, pour le *Glee Club* des étudiants de l'Université de Harvard.

Glissando, part. du v. intr. ital. *glissare* = glisser, en glissant. Procédé d'exécution sur le clavecin, le piano et la harpe à pédales, consistant à faire glisser un doigt d'une touche blanche aux touches suivantes, ou d'une corde aux cordes voisines, pour obtenir une

gamme très rapide. Le G. se pratiquait déjà sur le clavecin, au XVIIIe s. On en trouve un exemple pour les deux mains dans le premier livre de Pièces de clavecin de Moyreau, publié sans date et Weber l'a employé dans son *Concertstück*. Sur le clavier, cet effet de peu d'intérêt artistique ne peut se réaliser que dans le ton d'ut majeur. L'impossibilité de l'exécuter sur la harpe chromatique a été l'un des prétextes de l'opposition faite à cet instrument, lors de son invention en 1897.

Glockenspiel, n. neutre all. Nom allemand du jeu de carillon employé à l'orchestre ou à l'orgue. (Voy. *Carillon.*)

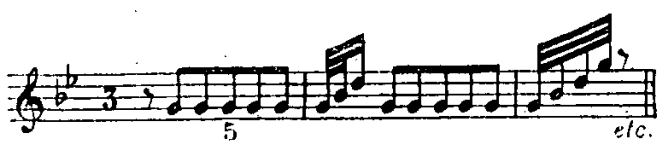
Gloria in excelsis; Gloria Patri. Voy. *Doxologie.*

Glose, n. f. Développement d'une idée; pièce de l'école espagnole classique se rapprochant du *tiento*, ou du *ricercare* italien. Les anciens organistes et clavecinistes espagnols nommaient *Glosados* des pièces construites sur un thème donné, qu'elles ornaient et développaient.

Glotte, n. f. Ensemble des replis membraneux qui forment les parties molles du larynx. (Voy. *Appareil vocal.*)

Glou-glou, onomatopée. Cri du dindon. ‖ Bruit produit par un liquide s'écoulant du goulot étroit d'une fontaine ou d'une bouteille. Lulli l'a souligné dans la chanson de Sganarelle, de Molière, *Qu'ils sont doux... vos jolis glouglous.*

Gloussement, n. m. Cri de la poule. Il a été imité musicalement par quelques maîtres anciens, par Kuhnau, par Rameau dans ses pièces de clavecin, par Haydn, dans une symphonie et dans *Les Saisons :*



(RAMEAU, *La Poule.*)

God save the King. Chant national anglais, composé, pour les paroles et la musique, en 1740, par Henry Carey et chanté pour la première fois pendant un banquet destiné à célébrer la prise de Portobello par l'amiral Vernon (20 novembre 1739). La mélodie, qui s'inspirait de plusieurs airs anglais du XVIIe s., subit quelques changements de détail avant de recevoir la forme définitive sous laquelle elle est aujourd'hui universellement connue. Ses arrangements pour le chœur ou pour les instruments sont nombreux. Beethoven en a fait le sujet de 7 variations pour le piano (1804). Weber l'a harmonisé 2 fois à 4 voix et l'a introduit dans sa *Jubel ouverture*. Le *God save the King* est devenu, sous d'autres paroles, un chant patriotique danois (1790), puis, avec des paroles allemandes de Schumacher, *Heil dir im Siegerkranz*, un des chants nationaux empruntés (comme le *Deutschland über Alles*) aux pays voisins.

Gong. Voy. *Tam-tam.*

Gorge, n. f. Partie antérieure du cou. ‖ Partie de la cloche comprise entre la faussure et la frappe.

Gorgheggi, n. m. plur. ital. Roulades et fioritures que se plaisent à exécuter les chanteurs doués d'une voix flexible.

Gosier, n. m. Nom vulgaire du larynx et des parties voisines de l'appareil vocal. On dit communément des chanteurs, et surtout des cantatrices, doués d'une voix légère qu'ils ont un « gosier de rossignol ». ‖ Partie du mécanisme de l'orgue par laquelle le vent passe du soufflet au porte-vent.

Goût, n. m. Faculté de l'esprit qui discerne la beauté ou les défauts d'une œuvre d'art et qui se révèle également dans sa composition, son exécution et son appréciation. On appelait au XVIIe s. « Maîtres pour le goût du chant » les professeurs qui enseignaient à interpréter les « agréments » de la musique vocale.

G. P. Abréviation employée dans certaines éditions allemandes pour désigner une *Grosse Pause* ou pause générale de toutes les parties, dans l'exécution d'un morceau.

Graces, n. n. plur. angl. Nom anglais des « agréments » ou ornements mélodiques.

Gradation, n. f. Augmentation ou diminution progressive de la vitesse ou de la sonorité. Dans le premier cas, la G. est ordinairement prescrite par les mots ital. *accellerando* et *rallentando*, dans le second cas, par les mots *crescendo* et *decrescendo.*

Graduel, n. m. **1.** Partie de la messe chantée après l'épître. Le texte, formé d'un fragment de psaume, varie selon l'ordre de l'année liturgique. La mélodie appartient au genre orné

Le nom du G. vient de la coutume autrefois établie, de le chanter sur les degrés (*gradus*) de l'Ambon. || **2.** Livre de chant liturgique. Ce titre était réservé, dans les premiers siècles, au recueil des pièces de chant destinées aux solistes; il embrasse, depuis le IXe s., la collection de tous les chants de la messe.

Grain, n. m. Partie la plus étroite de l'embouchure d'un instrument à vent. (Voy. *Embouchure.*)

Graisle, n. m. Au moyen âge, nom d'une variété de trompette. Les mentions en sont fréquentes dans les récits guerriers de la *Chanson de Roland* et des poèmes épiques de la même période.

Gramophone, n. m. Appareil enregistreur basé sur le principe du phonographe d'Edison, mais dans lequel le cylindre est remplacé par la surface plane d'un disque tournant. Le mécanisme est contenu dans un coffret que surmonte un pavillon de grandes dimensions. Le premier brevet pour ce système fut pris par Berliner en 1887 et abandonné, puis repris et perfectionné en 1896 par Johnson et Clark. Des G. de toutes dimensions sont répandus dans le commerce, avec un répertoire nombreux de disques, et prétendent tenir lieu d'instruments de musique, ce qu'ils font en effet dans des cafés et restaurants de bas étage et dans des établissements de plaisir ou de curiosité.

Grand chœur. **1.** Aux XVIIe et XVIIIe s., l'orchestre de théâtre ou d'église était divisé en *grand chœur* et *petit chœur*, l'un comprenant la masse des instruments, pour l'exécution des parties symphoniques et l'accompagnement des chœurs, le second formé de quelques instruments d'élite, servant aux soli et à l'accompagnement des récits et des airs. || **2.** Dans les morceaux de musique pour l'orgue, ce terme désigne l'ensemble complet de tous les jeux.

Grand jeu. Terme usité dans les anciennes pièces d'orgue, pour désigner l'ensemble des jeux d'anches, auxquels on pouvait joindre montre et prestant. (Voy. *Plein-jeu* et *Théorbe.*)

Grand Orgue, n. m. (par abréviation G. O). Ensemble des jeux du principal clavier d'un orgue à plusieurs claviers, et ce clavier lui-même. || Par extension de ce terme, principal orgue d'une église qui en possède d'autres; dans ce sens, ce terme peut prendre un pluriel féminin : *grandes orgues.*

Graphophone, n. m. Variété de gramophone.

Grasseyement, n. m. Défaut de prononciation résultant d'une mauvaise position de la langue pendant l'émission de certaines consonnes et principalement de la consonne R. Le G. est nuisible à la clarté et à l'élégance de la parole et du chant. On y remédie par la pratique d'exercices orthophoniques appropriés.

Grasseyer, v. intr. Prononcer certaines consonnes d'une manière défectueuse.

Grave, adj. 2 g. Qualificatif des sons placés au bas de l'échelle, ou dans la partie inférieure de l'ambitus d'une voix ou d'un instrument. || Qualificatif d'un chant d'allure sérieuse, pesante, de mouvement lent ou modéré. En ce sens, le mot a servi de titre à certains morceaux ou fragments de morceaux : le G. d'une ouverture de Lulli est la partie qui sert d'introduction à l'allegro et qui se reprend à la fin de celui-ci.

Gravure, n. f. Rainure ou entaille en forme de canal, pratiquée dans la table du sommier de l'orgue et mettant chaque touche en communication avec le tuyau correspondant.

Grazioso, adj. ital., = gracieux, employé comme indication du caractère d'un morceau.

Grégorien. Voy. *Chant liturgique.*

Grêle, adj. 2 g. Se dit du son d'une voix ou d'un instrument, lorsqu'il manque d'intensité.

Grelot, n. m. Petite boule creuse de cuivre, ou d'autre métal, percée d'une ou plusieurs ouvertures et renfermant un morceau de métal plus petit et mobile qui frappe et fait résonner sa paroi dès qu'on lui imprime une secousse. Le tintement des grelots passe pour un bruit joyeux. On garnissait autrefois de grelots le collier des chevaux, la marotte ou le bonnet des fous, dans les mascarades, et le chapeau chinois, dans les orchestres de plein air. Quelques danses populaires se scandent au bruit des grelots.

Grelottière, n. f. Courroie garnie de grelots que les danseurs d'une certaine variété de bourrée d'Auvergne attachent à leurs chevilles ou à leurs genoux.

Grille, n. f. Assemblage des barres qui s'encastrent dans le châssis du sommier de l'orgue et que séparent les gravures.

Grillotis, n. m. Petit bruit de grelots.

Grincement, n. m. Bruit strident produit par le frottement.

Grincer, v. tr. Produire par frottement un bruit aigu et désagréable. L'archet conduit par un violoniste inexpérimenté fait grincer la corde.

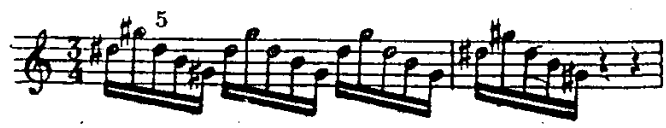
Gringotter, v. tr., en dés. Se disait des petits oiseaux qui gazouillent et des personnes qui chantonnent à demi-voix.

Grondement, n. m. Bruit sourd et prolongé. Se dit des roulements lointains du tonnerre et quelquefois de la sonorité des basses dans une composition orchestrale ou d'orgue.

Groppo. Voy. *Grupetto*.

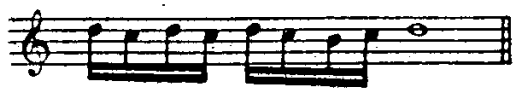
Grosse caisse, n. f. Instrument de percussion à son indéterminé, qui est proprement un tambour de grandes dimensions et se compose, comme celui-ci, d'une caisse cylindrique de bois ou de métal, fermée à ses deux extrémités par une membrane, que l'on frappe avec une *mailloche* de liège ou de feutre. On donne le plus souvent des coups isolés mais il est possible de produire un roulement prolongé en tenant par le milieu le manche d'une mailloche à deux têtes et en lui imprimant un mouvement rapide. La G. C. se nommait au moyen âge *bedon* ou *bedondaine* et se faisait en si grandes dimensions qu'elle était portée à dos d'homme, le musicien qui la frappait marchant derrière le porteur. Actuellement, dans les bandes militaires en marche, la G. C. est suspendue par des courroies au cou de l'exécutant; à l'orchestre elle repose sur un pied en forme de chevalet. On lui associe souvent les cymbales, en attachant l'un des disques au-dessus de la caisse; l'exécutant tient en ce cas la mailloche de la main droite et la seconde cymbale de la main gauche. C'est au XVIIIe s., grâce à la vogue de la prétendue « musique turque », que la G. C. a pénétré dans l'orchestre dramatique. Gluck s'en est servi dans *Les Pèlerins de la Mecque* (1764), Mozart, dans *L'Enlèvement au sérail* (1782). On s'est, de là, accoutumé à l'entendre marquer les temps forts d'une musique bruyante et accentuée. L'école rossinienne en a usé jusqu'à l'abus. D'autres musiciens l'ont employée pour imiter le bruit du canon. Beethoven a placé trois grosses caisses dans l'orchestre de sa *Bataille de Vittoria* (1813). Berlioz s'en est servi dans la *Marche hongroise* de *La Damnation de Faust* (1848). Indépendamment de toute intention descriptive, la G. C. figure régulièrement dans le groupe des instruments de percussion, dans l'orchestre symphonique. On peut rappeler sa présence dans *Antar*, de Rimsky-Korsakow.

Groupe, n. m. Réunion de plusieurs cordes d'un instrument, qui sont accordées à l'unisson et attaquées simultanément. Tel est le cas pour les sons des octaves supérieures, dans le piano. Dans le luth, les groupes étaient appelés chœurs. || Réunion de plusieurs notes dont les queues sont attachées à une même barre de liaison. Les G. correspondent d'ordinaire aux divisions de la mesure : quatre G. de chacun 4 doubles croches remplissent une mesure à 4 temps, marquée C. On appelle G. irrégulier une série de notes en nombre pair ou impair occupant la durée d'une valeur simple, sans obéir au partage rigoureux de la mesure. Ces formes rarement usitées à l'époque classique, sauf dans les passages de virtuosité, se produisent sous des aspects variés chez les maîtres romantiques et apparaissent constamment dans le discours musical moderne, librement rythmé. Il est d'usage d'indiquer par un chiffre, au-dessus de la notation, le nombre de notes qui composent le G. :

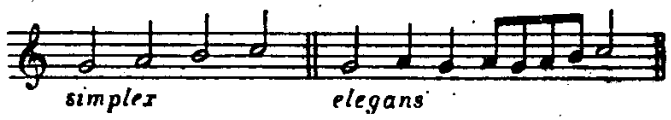


(DEBUSSY, *Le Jet d'eau*, mélodie.)

Grupetto, n. m. ital. adopté en fr. avec le plur. en i, pour désigner un ornement mélodique dit aussi *groppo*, formé d'un petit groupe rapide de 3 ou de 4 notes, différemment disposé et quelquefois redoublé ou rattaché à une autre formule ornementale. Les noms, les signes indicateurs et les formes du G. ont varié fréquemment; pas plus que les autres ornements, il n'a eu de signification arrêtée et définitive et toutes les explications qu'on en recueille sont valables seulement pour une époque ou pour un auteur. Son origine est fort ancienne et peut se rattacher au quilisma ou circonvolutio du chant grégorien. On le rencontre, lié aux formules de cadences, chez les luthistes et les organistes de la première moitié du XVIe siècle, ainsi que dans la *Méthode de flûte* de Ganassi del Fontego (1535) qui l'appelle déjà *groppo* :



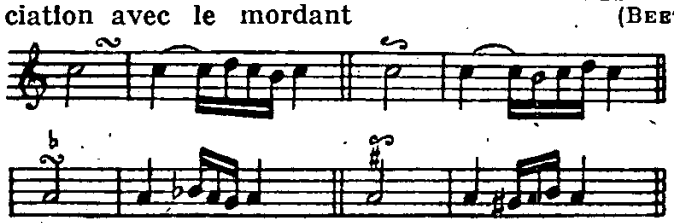
Adrien Petit-Coclicus (1552) le classe parmi les manières de donner de l'élégance à un chant :



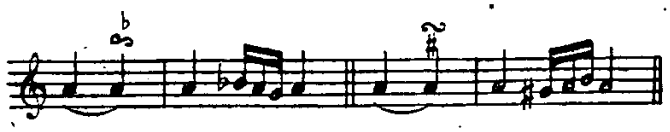
A la fin du même siècle, des suites de *groppi* semblables comptent parmi les procédés enseignés pour « diminuer » ou « fleurir » une mélodie vocale ou instrumentale, ou une partie d'une composition polyphonique. Comme Petit-Coclicus, Diruta (1597) fait servir le groppo à la liaison et au remplissage mélodique d'un thème simple et lent :

Cette acception disparaît au XVIIe s. Au lieu de remplir l'intervalle entre deux sons disjoints, le groppo, devenu le G., appelé par les clavecinistes français *doublé* ou *double cadence*, par les italiens *circolo mezzo*, par les allemands *halbzirkel*, par les anglais *turn*, est devenu un petit ornement enroulé autour d'un son principal qu'il précède ou qu'il prolonge. On l'exprime par un signe en forme de S, droit ou couché, que l'on pose d'abord indifféremment dans un sens ou dans l'autre, mais que l'on s'accoutume bientôt à diriger dans un sens spécial, selon qu'on doit commencer l'ornement par la note supérieure ou inférieure et que l'on munit, s'il y a lieu, d'un signe d'altération accidentelle. (Voy. l'exemple ci-après.)

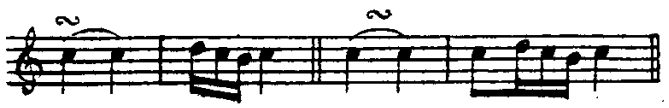
Les deux formes, ascendante et descendante, sont enseignées par Brossard (1703) et par Walther (1732). Emm. Bach (1753) préfère commencer le G. par la note supérieure et tout en blâmant l'abus qu'en font les virtuoses, il recommande son association avec le mordant



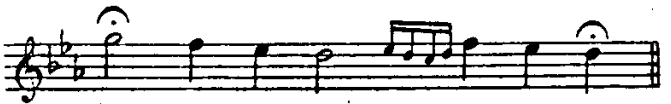
et vante le bon effet qu'il peut produire dans une mélodie de mouvement lent, où l'on sait l'introduire à propos. Manfredini (1797) énumère quinze façons de noter et d'exécuter les G. de 3, 4 et 5 notes, en montant (direct), en descendant (renversé ou rovescio), avec et sans demi-ton accidentel, et placé différemment, selon qu'il succède à une note simple ou pointée. La notation commune, bien qu'elle en offre encore quelques exemples à l'époque classique, n'a pas conservé la forme descendante. Lorsque le G. doit contenir une note chromatique ou un signe d'altération, l'usage est d'indiquer le bémol ou le dièse au-dessus ou au-dessous du signe, conformément à la direction exprimée par celui-ci :



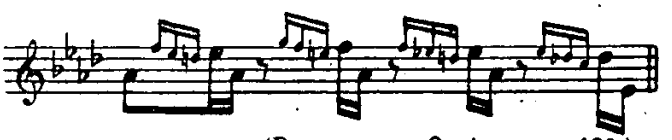
Mais l'emplacement du signe au-dessus ou après la note décide encore du moment de son exécution et par conséquent de l'emprunt à faire, pour sa durée, à l'une ou l'autre des notes contenues dans la mesure :



Les maîtres classiques font un usage constant de toutes les formes du G., en marquant son emploi par les signes conventionnels, ou en petites notes :



(BEETHOVEN, *Symphonie* en ut mineur.)

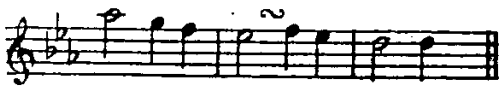


(BEETHOVEN, *Quatuor*, op. 130.)

(BEETHOVEN, *Symphonie Pastorale.*)

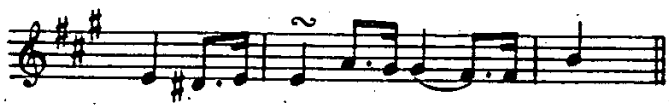
De toutes les formules ornementales héritées des anciennes écoles, le G. est à peu près la seule, une fois le trille mis à part, pour laquelle Wagner ait

montré une sympathie effective; l'emploi qu'il en a fait dans ses drames a constamment pour but de souligner l'importance d'une note essentielle de la mélodie. L'exemple le plus connu se trouve dans la marche de *Tannhäuser* (1845), mais on en

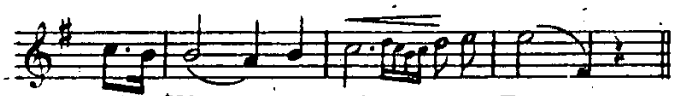


(WAGNER, *Tannhäuser*, Marche.)

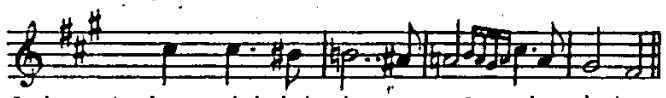
remarque d'aussi caractéristiques dans *Lohengrin* (1854) et dans les ouvrages les plus « avancés » du maître :



(WAGNER, *Lohengrin*, Prélude.)

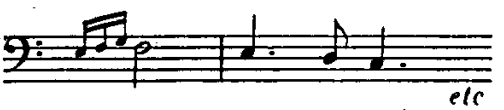


(WAGNER, *Lohengrin*, acte II.)



(WAGNER, *Lohengrin*, acte III.)

(WAGNER, *La Walkyrie*, acte I.)



(WAGNER, *La Walkyrie*, acte II.)

Garcia (1855) regarde le G. comme une forme de mordant et le décrit sous ce nom, en le déclarant « l'ornement le plus ordinaire et par cela même le plus nécessaire du chant ».

Guida, n. f. ital., = guide. Locution employée comme synonyme de Dux ou d'Antécédent, pour désigner le sujet posé au commencement d'un canon ou d'une fugue. || Partie notée appelée aussi *conducteur*, servant au chef d'orchestre de partition abrégée et sur laquelle on porte les indications principales des entrées d'instruments.

Guide-mains, n. m. Petit appareil composé d'une baguette fixée au devant du clavier, à une hauteur convenable, pour maintenir en bonne place les poignets des élèves pianistes, lorsque ceux-ci sont rebelles à un enseignement raisonné.

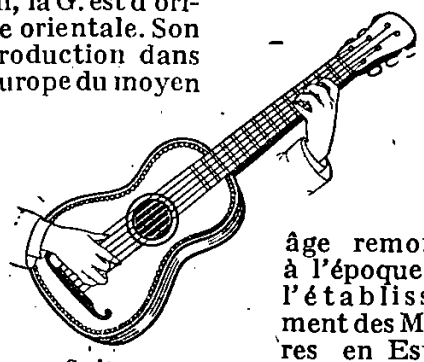
Guidon, n. m. Signe usité dans les manuscrits de chant liturgique, depuis le XIe s., et dont l'emploi s'est conservé dans les livres imprimés, pour indiquer, au bout de chaque portée, quelle sera la situation de la première note, dans la portée suivante.

Guidonien, adj. 2 g. Qui appartient aux méthodes inventées par Guido d'Arezzo ou connues sous son nom. (Voy. *Main*, *Notation*, *Solmisation*.)

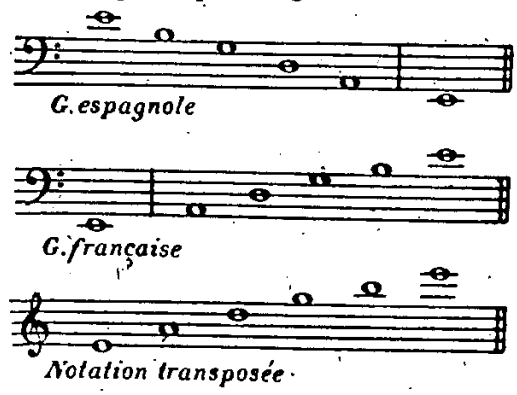
Guimbarde, n. f. Instrument de bas étage, composé d'une branche de fer ou de laiton repliée en forme de cadre ouvert, au centre duquel est fixée, par une de ses extrémités, une languette d'acier formant anche libre. On tient l'instrument entre les dents, en chantonnant, et l'on met en vibration la languette en la poussant avec un doigt. Sous les noms de *Tromp*, en Ecosse, de *Jew's harp* ou *Jew's tromp* (harpe ou trompe juive) en Angleterre, et de *Maul-Trommel* (tambour de gueule) en Allemagne, la G. est restée jusqu'à un certain point populaire. Elle a possédé quelques virtuoses qui réussissaient, par l'usage de 2 ou plusieurs instruments diversement accordés, à en tirer quelque effets musicaux et de nature à intéresser les acousticiens.

Guitare, n. f. Instrument à cordes pincées, à manche, dont la caisse est formée par une table et un fond plat ou très légèrement bombé, réunis par des éclisses d'égale hauteur sur tout son pourtour; elle présente la figure d'une sorte de 8, avec des échancrures arrondies, beaucoup moins prononcées que celles du violon et des autres instruments à archet. Le manche est muni de *sillets* qui le séparent en *cases* préparées pour le placement des doigts de la main gauche. Le *cheviller* très légèrement élargi est incliné en arrière; la *table* est percée au milieu de sa largeur et vers la partie supérieure du 8 d'une *ouïe* ou rose circulaire au-dessus de laquelle passent les cordes, pour s'attacher, vers le point le plus large de la caisse, à un cordier plat. Les dimensions de la G. et le nombre de ses cordes, ainsi que son

ornementation et les détails secondaires de sa construction, ont varié selon les temps et les lieux. Comme le luth, la G. est d'origine orientale. Son introduction dans l'Europe du moyen âge remonte à l'époque de l'établissement des Maures en Espagne. On croit apercevoir sa plus ancienne représentation figurée dans une sculpture du portail de Saint-Jacques-de-Compostelle, qui date de 1188. Au siècle suivant, se confirme l'existence dans la même région de plusieurs sortes de vièles sans archet, plus tard appelées en espagnol, *vihuela da mano*, vielle à main, par opposition à la *vihuela da arco*, vièle à archet. La provenance hispano-mauresque de la G. est indiquée par le nom de « Guiterne moresque », qu'elle porte en France dès le XIIIe s. Tinctoris (vers 1484) la mentionne comme propre aux Catalans. Lorsqu'elle pénètre en Angleterre, sous Henry VIII, on l'appelle *Gittern*, ou « vièle espagnole ». Au XVIe s., en effet, les diverses familles d'instruments à cordes pincées, à manche, G., luth, pandore, sont cultivées avec prédilection dans la péninsule ibérique. Luys Milan (1535), Enrique de Valderrabano (1547) publient à Valence et à Valladolid des livres de pièces pour la G.; Bermudo (1555) décrit cet instrument comme monté de 4 cordes, quelquefois, et « nouvellement », de 5. Le type connu en France, à cette époque, sous le nom de « G. espagnole » pour lequel Adrien Le Roy publiait cinq recueils de pièces (1551-1554), était à 4 cordes. Introduite en même temps en Italie, à ce qu'il semble, par la Sicile, la G. s'acclimata plus tardivement en Allemagne où la *Quinterne*, à 4 cordes doubles, mentionnée par Prætorius (1619) ne paraît pas correspondre entièrement à son modèle générique. Pendant le XVIIe s., la G. demeura en faveur en France, mais sans pouvoir disputer la préséance au luth. Mersenne (1636) la décrit comme montée de 5 rangs de cordes doubles, ou chœurs : l'instrument du luthier Voboam, qui existe au Musée de Cluny, répond à cette description. Le plus illustre amateur de guitare du grand siècle fut Louis XIV, qui avait reçu les leçons de Jourdan de la Salle et dont la princesse Palatine disait qu'il exécutait « mieux qu'un maître » : Francisque Corbet, qui avait établi en Angleterre sa réputation de virtuose, lui dédia son œuvre *La Guitare royale* (1671). Jusque dans le milieu du XVIIIe s., on vanta « l'agrément infini » que prenait la G. « entre les mains des dames » et son mérite particulier pour l'accompagnement du chant à demi-voix, que Lagarde et Jélyotte avaient mis à la mode. C'est pour des amateurs de haut vol que les luthiers établissaient les beaux instruments conservés dans les musées et les collections et qui sont ornés d'incrustations de nacre, d'ivoire, d'écaille et de bois précieux; lorsque la difficulté de l'exécution sur le luth eut fait abandonner ce rival plus riche, plus puissant, mais plus exigeant aussi, que la G., quelques corps de luth furent employés à la construction de *G.-luths*, instruments hybrides à dos bombé, à manche et cheviller de G. Deux variétés, plus apparentes que réelles, avaient pris les noms de G. à l'espagnole et à la française : leur accord, sauf les variantes enseignées par certains maîtres, tels que Campion (1705), était semblable, et la différence consistait dans l'ordre assigné aux cordes, qui se comptaient en descendant pour la G. espagnole, en montant pour la française. Cet ordre, exprimé par la notation chiffrée en tablature, y engendrait la même différence qui existait pour le luth entre la méthode italienne et la française. (Voy. *Tablature.*) Lorsque furent abandonnés ces systèmes particuliers d'écriture, on adopta, pour leur traduction en notation musicale, la clef de sol, plus connue du gros public, mais qui, au lieu de représenter les sons réels, transposait de deux octaves à l'aigu toute la musique de guitare :



Guitare.



La corde grave (mi) ou 6e corde, fut ajoutée par un luthier allemand, selon certains auteurs, vers 1790, par

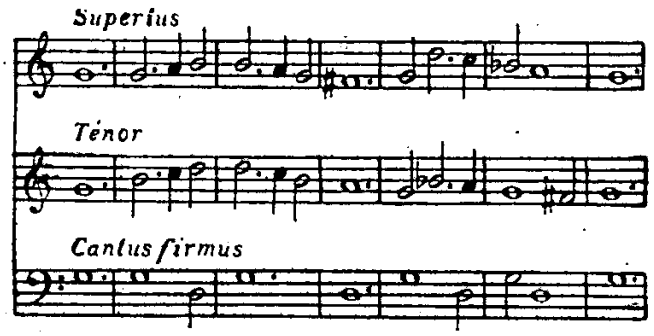
le Français Marchal, selon d'autres, un peu plus tard; elle était en tous cas connue en 1799 du guitariste espagnol Ferandiere, qui en fait mention dans sa *Méthode*. Les cordes de la G. se pincent du bout des doigts de la main droite, sans plectre, le pouce atteignant la corde la plus grave, l'index, le médius et l'annulaire attaquant les cordes moyennes et aiguës et le petit doigt s'appuyant sur le bord extérieur de la table, tandis que les doigts de la main gauche exercent, comme dans le jeu de tous les instruments à manche, les pressions nécessaires sur les cordes, dans les emplacements marqués par les sillets. Les sons harmoniques s'obtiennent en effleurant la corde à la longueur voulue. Un guitariste habile obtient de son instrument des nuances délicates d'intensité, des effets piquants de vitesse et de légèreté et des accords pleins de 3 et 4 sons. Mais la faible sonorité de la G. à nui à son emploi dans la musique de chambre, et l'a souvent confinée dans l'accompagnement de la romance et de la chanson à voix seule. Son rôle, sous ce rapport, inauguré en France par les chanteurs Lagarde et Jélyotte, dans le XVIIIe s., devint prépondérant sous le Directoire et l'Empire, et ne se termina qu'à l'époque romantique. La G. a été quelquefois introduite dans l'orchestre d'opéra, à titre pittoresque, notamment dans la sérénade du *Barbier de Séville*, de Rossini (1816), et dans celle de *Don Pasquale*, de Donizetti (1843). Elle a possédé quelques virtuoses fameux, l'Espagnol Sor (1780-1839), mort à Paris, les Italiens Carulli (1770-1841), Carcassi (1792-1853), morts également à Paris, Guiliani (1re moitié du XIXe s.). Mais c'est dans la musique nationale et populaire de l'Espagne que son règne séculaire s'est établi et maintenu sans partage et sans interruption. Seule, ou groupée en petits orchestres, mélangée aux voix ou soutenue par le battement des castagnettes ou du tambour de basque, elle accompagne les rythmes nerveux et variés des danses provinciales et brode une ornementation légère et charmante sur les anciennes mélodies. Les compositeurs qui ont essayé de peindre par des sons l'ardente vie musicale du peuple espagnol se sont souvent inspirés du style de guitare et en ont imité, par d'autres moyens sonores, quelques effets. La fantaisie de Chabrier, *España* (1887), le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakow (1883), pour orchestre, et la belle suite des pièces d'Albeniz pour le piano, qui porte le titre général d'*Iberia* (1903) en contiennent des exemples heureux.

Guitariste, n. 2 g. Celui, celle, qui joue de la guitare.

Guttural, adj. 2 g. Caractère des sons d'une voix, assez vaguement exprimé par la définition de l'Acad., « qui vient du gosier », et consistant en une sorte de durcissement des notes graves, qui manquent en même temps de volume sonore. On attribue ce caractère à une mauvaise position de la langue, qui, étant soulevée à sa base, rend rigides les parties voisines de la cavité buccale. Des exercices d'émission de la voix et une gymnastique appropriée de la langue, sont conseillés pour y remédier.

Gwerz, n. m. breton. Genre de poésie chantée, populaire en Bretagne, comportant de nombreux couplets, sur des sujets narratifs, et se distinguant d'autres formes analogues par l'absence de refrain.

Gymel, ou *Gimel*. Nom tiré du lat. *gemellum*, jumeau, employé au moyen âge pour désigner une variété de diaphonie que le moine Guillaume, à la fin du XIVe s., considère comme spéciale aux musiciens anglais. Elle comportait deux parties vocales constamment maintenues à la tierce ou à la sixte, avec point de départ et terminaison à l'unisson ou à l'octave. Le *temps parfait*, ou mesure ternaire, y était obligatoire. Un *cantus firmus* qui ne semble pas avoir été destiné à l'exécution vocale, s'ajoute aux exemples notés comme soutien théorique des voix :

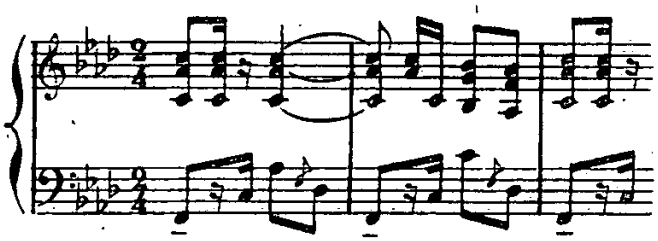


H

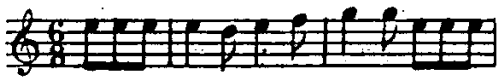
H, huitième lettre de l'alphabet, introduite dans la notation alphabétique pour représenter le si naturel

lorsque fut abandonnée la différenciation du B rond et du B carré. (Voy. cette lettre et *Notation alphabétique*.)

Habanera, n. f. esp., = havanaise. Danse originaire de l'île de Cuba, importée en Espagne où elle est devenue populaire. Dans sa forme complète, elle comprend une courte introduction, plusieurs couplets de 8 ou 16 mesures, chantés avec une mimique appropriée, et un finale. Le rythme binaire caractéristique qui se maintient d'un bout à l'autre de ses couplets a été emprunté plusieurs fois par des compositeurs modernes et rendu en particulier célèbre par un morceau de la *Carmen* de Bizet (1875). Chabrier a écrit pour le piano une H. qu'il a ensuite orchestrée (1885). La *H.* fait le titre et le thème principal d'un opéra de Laparra (1908) :



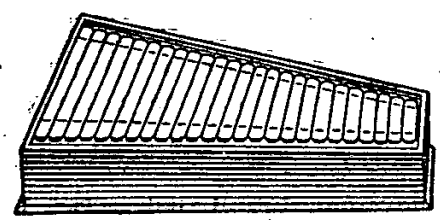
Hallali, n. m. Sonnerie de trompe de chasse qui s'exécute lorsque le cerf est rendu. Son thème a été employé par Philidor dans *Tom Jones* (1765), par Méhul dans l'ouverture de *La Chasse du jeune Henri* (1806), par Haydn dans *Les Saisons* (1801) :



Halling, nom d'une danse populaire norvégienne, originaire de la province de Hallingdal; elle se danse généralement en solo ou par 2 ou 3 personnes, aux sons d'un violon de type local, à 4 cordes frottées et 4 cordes sympathiques. Son rythme est binaire et son mouvement celui d'un allegro moderato. On trouve des pièces qui portent ce titre dans les œuvres de piano de Grieg.

Hammerclavier. Voy. *Piano*.

Harmonica, n. m. Instrument autophone composé d'une série de verres de cristal que l'on accorde sur des degrés différents en y versant plus ou moins d'eau; le plus ou moins d'élévation du niveau de l'eau dans le corps sonore a pour effet d'en modifier l'élasticité et par conséquent d'abaisser ou d'élever le son, qui sera produit par le frottement des doigts, préalablement mouillés, sur les bords du verre. Sous cette forme primitive, qui subsiste encore dans les spectacles forains, l'H. était connu déjà dans la seconde moitié du XVIIe s. On désigne l'Irlandais Richard Pockrich comme le premier musicien qui en joua en public, en 1743. Intéressé par la sonorité de l'instrument, Gluck ne dédaigna pas de s'y exercer et de se produire à Londres, en 1746, comme exécutant sur un jeu de 26 verres, accompagné par l'orchestre. C'est après avoir entendu Pockrich, en 1762, que Benjamin Franklin entreprit de construire d'après le même principe un instrument nommé par lui *Armonica*, et bientôt connu sous le nom d'H., qui se composait d'une série de verres ou bassins de cristal demi-sphériques, disposés verticalement dans, l'ordre de grandeur décroissante sur un axe mis en rotation par un système de pédale; chaque verre se trouvant mouillé à chaque tour de roue par son passage dans une caisse remplie d'eau acidulée, entrait en vibration dès qu'on le touchait du doigt Marianne Davies fut la première virtuose sur cet instrument réputé « unique en son genre », lorsqu'elle le fit connaître à Paris en 1765. Marianne Kirchgessner, musicienne aveugle, le joua devant Mozart, qui composa pour elle un petit quintette pour H., flûte, hautbois, alto et violoncelle (1791). Une *Méthode pour H.* fut publiée à Leipzig, par Müller (1788). L'instrument était encore joué en Allemagne et en Angleterre vers 1820. Les essais tentés pour y adapter un mécanisme à archets ou à clavier (clavicylindre de Chladni) n'en prolongèrent pas le succès. La sonorité de l'H. est aujourd'hui avantageusement suppléée par le jeu de carillon et le Célesta. (Voy. *Carillon*.) || **2.** Jouet composé de lames métalliques, de longueur décroissante, fixées



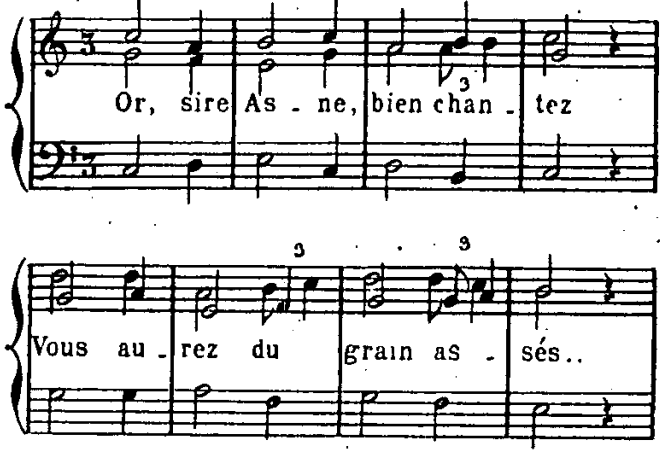
Harmonica.

sur deux supports longitudinaux et mises en vibration par le choc d'un ou deux petits maillets de bois; ce

petit appareil, vendu dans les bazars, est une réduction des jeux de carillon dont la disposition est analogue à celle du claquebois, ou xylophone, quelquefois appelé h. de bois. || **3.** Jouet répandu en Allemagne sous le nom d'H. de bouche (*Mundharmonica*), composé d'une série d'anches libres métalliques logées dans une petite boîte de fer-blanc rectangulaire, qui est percée sur l'un de ses côtés d'une rangée de trous correspondant aux anches; on le joue à la manière de la flûte de Pan, ou Syrinx, en promenant cette rangée de trous devant la bouche. || **4.** Jeu d'orgue, de la facture allemande, de 16 pieds, en bois, placé au pédalier et dont le timbre est apparenté à celui du Salicional.

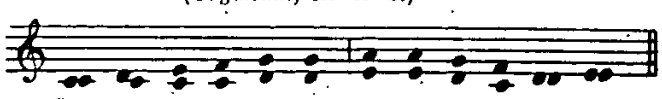
• **Harmonie**, n. f. **1.** Art et doctrine de la formation et de l'enchaînement des accords. Inconnue du monde antique, l'H. a pris naissance dans la France septentrionale et l'Angleterre à l'époque de la floraison du chant grégorien, auquel elle servit d'abord d'ornement. Ses premières manifestations, connues sous le nom d'*organum*, décrites au IXe s. par Hucbald, moine de Saint-Amand, consistaient en successions d'octaves et de quintes, qui étaient un simple renforcement des premiers sons harmoniques. La « voix organale » les mélangeait au puissant unisson du chœur où ils se perdaient, comme se perdent dans la sonorité du « grand jeu » les redoublements semblables des jeux de *mixture* et de *fourniture* de l'orgue. Ces réalisations en quelque sorte instinctives d'effets dictés par la nature conduisirent les musiciens du moyen âge à faire l'essai d'autres intervalles, qu'ils employèrent tantôt par séries uniformes, comme les suites de tierces ou de sixtes du *gymel* britannique, et tantôt en les faisant alterner d'après des formules que l'on cherchait à régulariser. Il est difficile de jalonner par des dates et des faits précis ce long travail historique. Vers 1185, Girald de Cambrie signale l'usage du chant en H., à plusieurs voix, chez les habitants du nord de l'Angleterre et quelques témoignages plus anciens mentionnent entre autres l'exécution de chants semblables dans un cortège accompagnant Thomas Becket, en 1159. Mais ces récits ne laissent pas deviner le genre de ces H. L'usage du *chrout*, ou vièle primitive dont la table sans chevalet ne permettait pas à l'archet d'attaquer les cordes séparément, avait pu contribuer à accoutumer l'oreille des Bretons à la simultanéité de deux ou plusieurs sons, de même que l'introduction dans les églises des premières orgues à soufflets, sans servir à l'accompagnement des voix, pouvait mettre les chanteurs sur le chemin des associations d'intervalles. Aux XIIe et XIIIe s., maître Léonin et ses successeurs au chœur de Notre-Dame de Paris, maître Pérotin et Robert de Sabilon, cultivent déjà en véritables artistes l'organum renouvelé et le *déchant*, qui est la superposition de deux ou de trois mélodies, indépendantes l'une de l'autre, mais réunies par la coïncidence des accords. La grande affaire, pour les théoriciens, est bientôt de classer ceux-ci et d'en établir la nomenclature. Ici, comme en toutes les directions de la littérature ou des arts, la théorie est postérieure à la pratique. Elle ne peut résulter que de l'observation des faits acquis par l'esprit d'initiative des compositeurs, que par une tendance continue elle semble cependant sans cesse s'efforcer d'enrayer. S'il est vrai que parfois un auteur

(*Déchant*, XIIe-XIIIe s.)



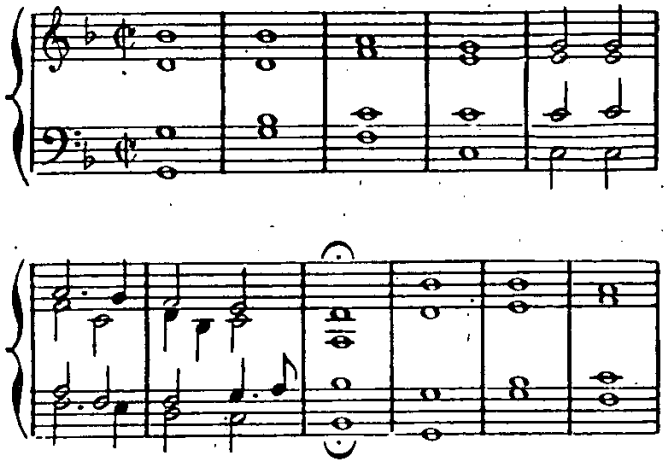
(Pierre de Corbeil, *Conduit de l'âne.*)

(*Organum*, IXe-Xe s.)

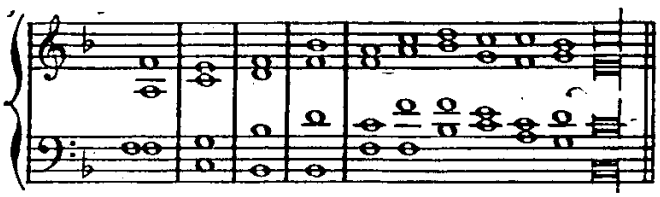


(Hucbald, *Musica enchiriadis.*)

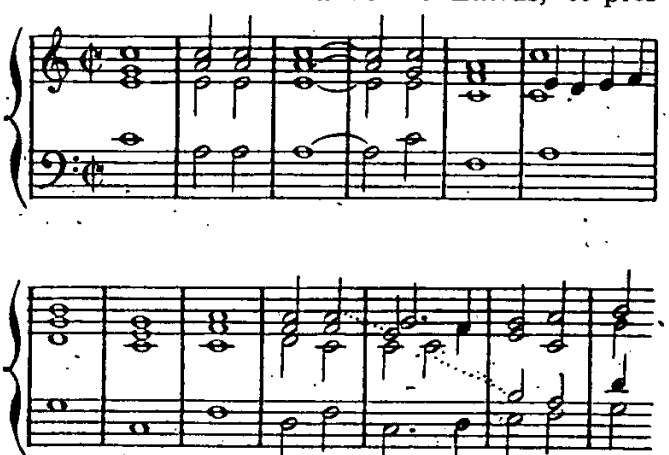
plus hardi sait prévoir un progrès à venir, et que Marchetto de Padoue, dès le XIVe s., aperçoit l'identité d'un intervalle et de son *renversement*, en général les auteurs de traités s'attachent à fixer comme d'une manière définitive les *règles* que le compositeur ne devra pas enfreindre. Tout un système de chaînes et de rets l'entoure, à l'époque même où prennent leur essor l'H. et le contrepoint : sévère classification des intervalles en *consonances* et *dissonances*, obligation absolue de la *préparation* et de la *résolution* des dissonances, défense de faire succéder 2 consonances parfaites semblables, interdiction de se servir d'intervalles mélodiques éloignés, réglementation du mouvement des parties qui doivent en chaque cas procéder en un sens déterminé : autant de principes, laborieusement déduits, qui sont demeurés le noyau de l'enseignement élémentaire de l'H. Au moyen âge s'y ajoutaient les règles du *Modus*, ou division rythmique de la phrase musicale d'après des formules métriques, dont les maîtres de la polyphonie vocale aux XVe et XVIe s. secouèrent le joug pour ne plus reconnaître d'autres lois que celles du développement musical. Héritiers directs des déchanteurs, on désigne de préférence ces maîtres sous le nom de contrepointistes parce qu'ils excellent dans la coordination de parties mélodiques superposées qui conservent chacune une marche propre et une liberté apparente et qui se réunissent sans se subordonner visiblement l'une à l'autre. Mais il n'est point de contrepoint sans H., puisque des successions d'accords résultent de la rencontre voulue des voix étagées sur des plans parallèles. Aussi l'antagonisme de l'H. et du contrepoint n'a-t-il jamais été absolu, et sans parler du soin qu'ils ont pris constamment de conformer le mouvement des parties aux exigences de ce qui passait en leur temps pour les lois véritables de l'orthographe harmonique, on voit souvent les plus habiles contrepointistes se plaire à introduire dans leurs œuvres le contraste d'épisodes formés d'une succession d'accords pleins, en contrepoint note contre note, ou, comme l'on dit aujourd'hui, en écriture *verticale*, qui viennent interrompre le discours polyphonique en écriture *horizontale* et le tissu compliqué des réponses canoniques. Des morceaux tout entiers sont même composés dans ce style, tels que le célèbre *O salutaris* de Pierre de la Rue, le *Tu solus qui facis mirabilia* de Josquin Després, certaines chansons de Claudin de Sermisy, de Jannequin, d'Orlando de Lassus, et pres-



(Josquin Després, Motet : *Tu solus.*)

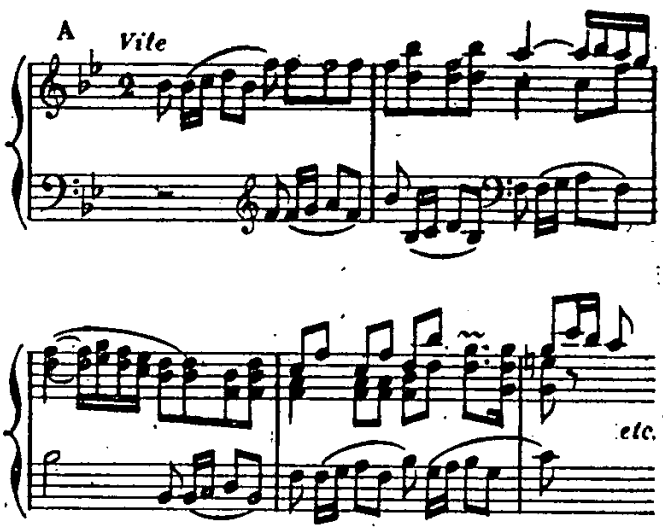


(Michel de Menehou, *Pour faire un accord à quatre parties*, nouvelle instruction familière, 1558.)



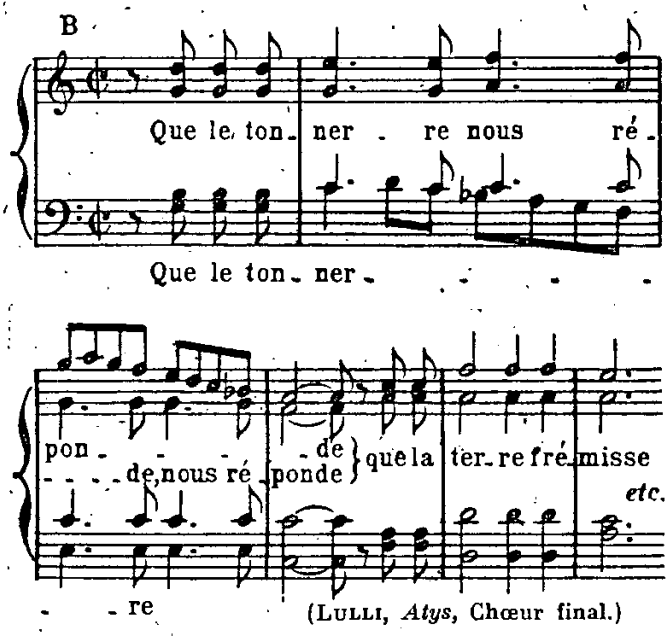
(Claudin de Sermisy, *Pour un plaisir*, Chanson.)

que tous les psaumes harmonisés à 4 parties, avec la mélodie à la partie supérieure, de Goudimel (1565) et de ses émules. Ainsi se crée une manière d'écrire spéciale aux pièces de destination populaire, chansons à danser, cantiques, psaumes, où l'individualité des parties disparaît devant l'unique suprématie d'une mélodie conductrice, à laquelle, comme au temps de l'organum, mais sous des formes riches et variées, l'H. se trouve asservie. Cette évolution se trouve favorisée pendant le XVIe s., par la vogue universelle du luth, sur lequel on transporte les œuvres vocales polyphoniques, mais sans pouvoir leur conserver, ni dans la notation en *tablature*, ni dans l'exécution, leur style contrepointique, qui se trouve étrangement détourné de son sens et remplacé par des alternatives d'accords pleins, de dessins mélodiques et de petits ornements. Les altérations accidentelles, sous-entendues dans la notation des parties vocales, se révèlent dans la tablature et fixent sur de nouvelles bases les formules décisives des *cadences* et d'une façon générale le rôle et l'emploi des accords. En même temps, les essais de *chromatisme* que tentent les compositeurs de madrigaux, Cyprien de Rore, Luca Marenzio, marquent une tendance à envisager plus particulièrement les problèmes de la tonalité. Les sensations auditives nouvelles qu'on y découvre, sont aussitôt mises à profit sous le rapport expressif par les auteurs de *monodies* et d'*opéras*, entre lesquels Monteverde innove avec une hardiesse extrême. Sous cette impulsion s'accomplissent des changements étroitement reliés entre eux : la substitution du chant à voix seule, accompagné d'une basse plus ou moins chargée d'accords, au chant polyphonique; l'abandon du style contrepointique, que remplacent des parties harmoniques entièrement soumises à une mélodie prédominante ; la transformation de la *tonalité*, opérée par l'effet de cette conception du rôle des parties, et qui, en rejetant le système plural des anciens *modes*, s'établit fermement sur le *majeur* moderne et son dérivé *mineur*, en faisant osciller bientôt tout l'équilibre de l'H. sur les deux accords essentiels de la *tonique* et de la *dominante*. Les praticiens de l'*accompagnement* hâtent cette transformation, en réduisant le choix des accords à quelques formules stéréotypées qui peuvent se noter par des chiffres abréviatifs. (Voy. *Basse chiffrée, Chiffrage.*) L'opposition de certains maîtres attachés aux anciens modes se maintint cependant jusque dans le XVIIe s. Auxcousteaux se fit traiter de « fieffé pédant » pour son attachement aux formes sévères dont il avait donné d'admirables spécimens dans ses *Quatrains* sur les vers de Mathieu (1643). Mais Roberday, tout en conservant dans ses pièces d'orgue (1660) les traditions de la polyphonie, revendiquait le droit d'innover en disant que, si « l'ouvrier ne doit jamais sortir des règles de son art », on doit avouer « que la musique est inventée pour plaire à l'oreille et que par conséquent tout ce qui se trouvera estre agréable à l'oreille doit toujours estre censé dans les règles de la musique ». Les compositeurs, pendant une longue période de temps, usent peu de cette liberté et leurs innovations portent moins sur l'H. que sur les autres éléments du langage musical. Lulli, à la fin du XVIIe s., fixe la forme des chœurs d'opéra, masses pesantes et majestueuses, aux mouvements symétriques et prévus, et celle des interventions harmoniques dans le récitatif et les airs. C'est dans la musique instrumentale que se perpétuent les traditions du contrepoint et de l' « écriture horizontale » (ex. A) :



(LULLI, *Armide*, Prélude de l'acte V.)

Bach, qui les porte à leur maximum de beauté et de science, semble rester à l'écart du courant nouveau qui porte les musiciens vers l'étude de l'H. et de l' « écriture verticale » (ex. B.): il contribue cependant fortement à en assurer le

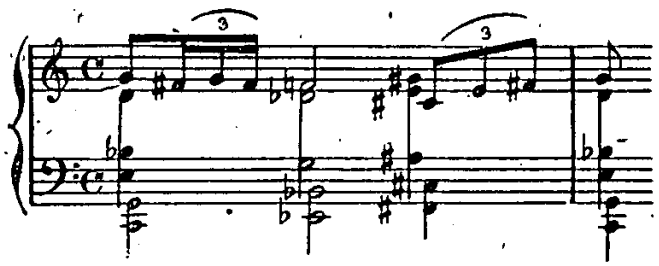


(LULLI, *Atys*, Chœur final.)

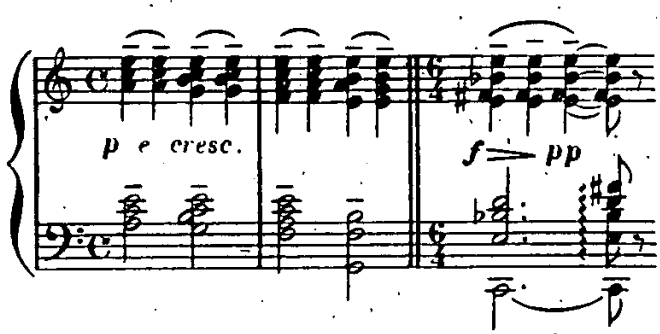
progrès, en travaillant à l'adoption du *tempérament* et à l'ordonnance des *modulations* qui amènent dans un ordre régulier les accords caractéristiques de chaque *tonalité*. Son œuvre reste cependant, pour plus d'un siècle, presque totalement ignorée et sans influence réelle sur la direction des idées artistiques et sur les travaux des compositeurs et des théoriciens, que préoccupent surtout la pratique de l'*accompagnement*, et la coordination des accords qui s'y produisent et qui soutiennent la mélodie tout en lui obéissant. En 1722, le *Traité de l'H.* de Rameau ouvre aux regards des musiciens des horizons nouveaux, en même temps qu'il attire sur la théorie musicale l'attention d'une portion du monde savant. Rameau y pose les prémisses d'un système qu'il développera en d'autres écrits et que dès l'abord il déclare fondé sur « les principes naturels », c'est-à-dire sur les données acoustiques fournies par le partage de la corde vibrante, les rapports des sons et l'existence des sons harmoniques, toutes matières que les travaux encore récents du physicien Sauveur avaient proposées à l'étude des « philosophes ». Tous les degrés de la gamme diatonique étant reconstruits par le rapprochement des sons fournis par la résonance du corps sonore, Rameau met en fait que « la mélodie naît de l'H. »; pour adapter sa théorie à des buts pratiques, il établit une classification des accords, considérés en eux-mêmes et d'après leur relation avec ceux qui les précèdent ou les suivent, desquels ils dépendent ou qu'ils commandent, par *anticipation*, *supposition*, *suspension*, *prolongation*; il entreprend enfin d'établir entre eux un lien rationnel et fixe, par l'artifice de la *basse fondamentale*, devenu par la suite à ses yeux comme à ceux de ses commentateurs, la clef de voûte de sa doctrine. Rendu accessible à tous par l'abrégé qu'en fit paraître d'Alembert (1752), le système de Rameau trouva en Marpurg un propagateur allemand (1762), et inspira le *Traité des accords* de l'abbé Roussier (1764), le *Dictionnaire des accords*, etc.

Tout le « secret » de la composition paraissait désormais reposer sur l'agencement des intervalles en combinaisons simultanées. En tous pays, de nombreux ouvrages parurent pour l'enseigner ou pour en proposer des explications et des classifications personnelles. En Italie, Tartini passait pour avoir le premier découvert le phénomène des sons harmoniques, dont les traités de Valloti (1779) et de Sabbatini (1789-1790) développaient les conséquences féeondes, ce dernier même d'une façon en quelque sorte prophétique, puisqu'il envisageait la formation d'accords parfaits avec neuvième, avec onzième ajoutées, dont l'emploi ne devait être tenté que de nos jours. En Allemagne, après Marpurg, apparaissaient les professionnels de la pédagogie musicale, Sorge, Kirnberger, Vogler, Knecht, Gottfried Weber et leur descendance jusqu'à Œttingen, Riemann, Jadassohn, chacun avec son système et peut-on dire, son lexique harmonique. En France, à l'époque de la fondation du Conservatoire, le sceptre de cet enseignement passa des mains des héritiers de Rameau a celles de Catel, dont le *Traité d'H.* (1802) resta longtemps en quelque sorte officiel, avant d'être remplacé par celui de Reber (1862), que continuent les ouvrages de Durand et de Dubois, celui-ci complétant le traité de Reber. La tradition établie dans l'enseignement place l'étude de l'H. après celle du solfège supérieur et avant celles des formes développées du contrepoint et de la fugue; on appelle *H. élémentaire* ou *H. consonante* un premier degré d'enseignement pendant lequel l'élève est exercé à écrire à deux, puis à trois et enfin à quatre parties, en s'astreignant à des règles étroites

quant à la marche des parties, à leur superposition, au choix et à l'enchaînement des accords produits par leur réunion; certains manuels résument en tableaux analogues à ceux d'une page de Barême les combinaisons d'intervalles à employer en chaque cas et beaucoup de traités ne sont en définitive que des recueils de formules permises ou défendues, analogues aux listes de «dites» et «ne dites pas» jointes aux anciennes grammaires. Les modèles en sont d'ordinaire imaginés par l'auteur même du traité et pas plus que les « devoirs » d'élèves rédigés à leur instar, ils n'offrent d'intérêt artistique; ils servent, comme les énumérations de « mots d'usage », à enseigner comment s'écrivent isolément les locutions courantes du langage musical. Un second degré d'enseignement concerne l'*H. dissonante* ou *H. chromatique*, dans laquelle sont admises la modulation et les altérations accidentelles; on le subdivise parfois en *H. dissonante naturelle*, comprenant les accords qu'il est permis d'employer sans préparation, et *H. dissonante artificielle*, où la préparation est exigée. Mais toutes ces barrières sont factices et à tout moment de l'histoire musicale, le génie d'un compositeur peut les renverser et obliger les pédagogues à en établir de nouvelles, un peu plus loin. Stationnaire pendant le XVIIIe s., et très lente au XIXe, l'évolution de l'H. s'accomplit de nos jours si rapidement qu'en peu d'années, des doctrines considérées comme hardies, se trouvent presque surannées. Comme pour toutes les autres branches de l'art musical, l'étude et l'enseignement de l'H. doivent donc reposer sur des fondements historiques. Tel fut le principal mérite du *Traité d'H.* de Fétis (1824, 9e édition, 1867) qui, empreint du pédantisme dogmatique habituel à ce musicologue, faisait du moins place pour la première fois à un résumé chronologique des précédents ouvrages sur les mêmes matières et tel est aussi l'une des caractéristiques du beau et déjà très moderne *Traité d'H.* de Gevaert (1907), dont, contrairement à la méthode ordinaire, presque tous les exemples sont puisés dans les œuvres des compositeurs de toutes les écoles, ou dans le répertoire du chant liturgique ou du chant populaire. Wagner, musicien révolutionnaire sous le rapport des formes générales, de la mélodie, de l'instrumentation, apparaît comme purement classique et héritier direct de Beethoven, dans le domaine de l'H.; il en emploie les ressources à des intentions expressives et descriptives et ce n'est pas par les sonorités imprévues d'accords nouveaux qu'il subjugue l'oreille de ses auditeurs, mais par leur plénitude et par la rigueur de leurs enchaînements, qui rejette la fréquence des repos et des cadences parfaites. C'est chez les musiciens français des dernières années du XIXe s. et du commencement du XXe que s'est dessiné le mouvement novateur bientôt partout propagé et qui inaugure sous nos yeux une période nouvelle de l'art d'écrire la musique. Gabriel Fauré et Ernest Chausson ont été les premiers pionniers de la route dont Claude Debussy a ouvert les portes toutes grandes et où s'élancent ou s'aventurent Maurice Ravel, Florent Schmitt, Albert Roussel et leurs rivaux. En reconnaissant dans les innovations de ces maîtres une extension de l'emploi des sons harmoniques poussée jusqu'aux degrés les plus éloignés de leur échelle, on les rattache logiquement à la même lignée dont étaient issues les premières diaphonies du moyen âge et la théorie de Rameau sur le corps sonore. On découvre en même temps dans la répercussion du chromatisme et des essais de constitution d'une gamme par tons entiers ou d'autres gammes dissidentes, sur la structure et la



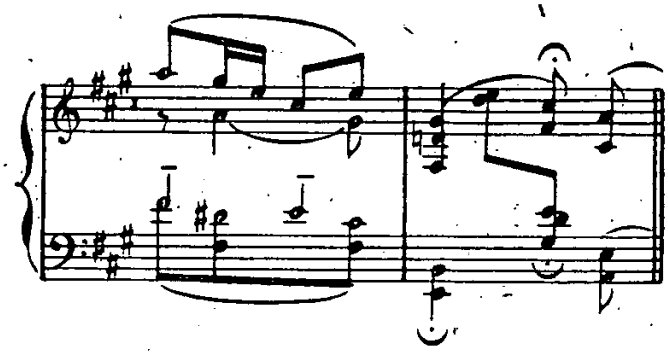
(DEBUSSY, *Nocturnes.*)



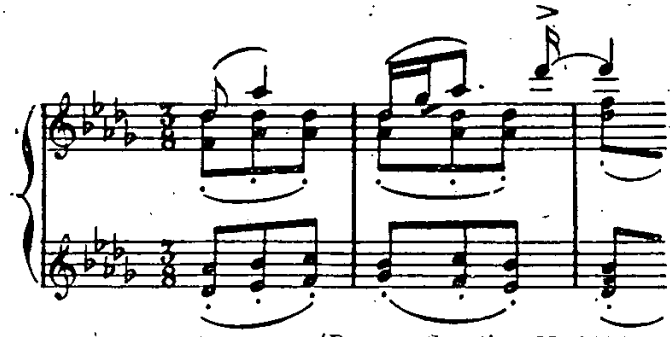
(DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, Mort de Mélisande.)

liaison des accords, l'effet d'une évolution semblable à celle qui substitua, aux XVIe-XVIIe s., la tonalité moderne à l'ancienne modalité ecclésiastique. Un compositeur viennois, Arnold Schönberg, semble s'être donné pour tâche, dans ses œuvres musicales et dans un *Manuel de la théorie de l'H.* (1911), de pousser immédiatement cette évolution à ses conséquences extrêmes en se présentant comme l'inventeur d'un système *atonal* et le libérateur d'un art « sans limites, sans dogmes et sans exceptions », où subsistent l'usage de la gamme tempérée et les formes graphiques de la notation, mais où les procédés rythmiques, mélodiques, harmoniques et contrepointiques ne sont plus assujettis à d'autres lois qu'à la possibilité de les exprimer. Il est impossible de présager le destin futur de cette « réforme » envisagée jusqu'ici avec plus de méfiance que de sympathie par la critique et dont les premiers fruits ont surpris plutôt que conquis l'opinion.

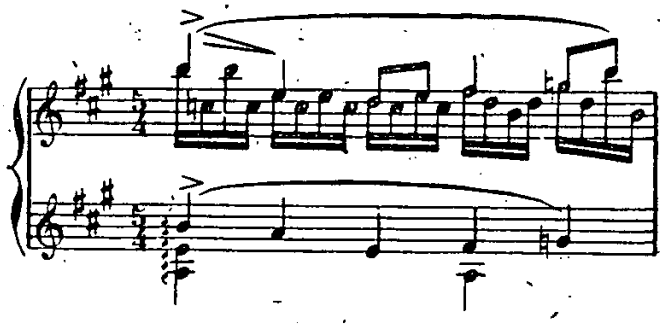
‖ **2.** On appelle H. ou musique d'H. un orchestre civil ou militaire d'instruments à vent, la plupart à anche, en bois et en cuivre, et d'instruments de percussion. La diversité de composition numérique et les variantes remarquées de l'un à l'autre de ces corps de musique quant au choix des instruments appelés à en faire partie, ayant à la longue paru nuisibles à leur fonctionnement ainsi qu'à leur répertoire et aux intérêts du commerce de musique, le Congrès d'histoire et de théorie musicales tenu à Paris en 1900 proposa l'adoption d'une organisation fixée d'après 2 types, l'un de 66 instruments, pour les orchestres dits *H.*, l'autre de 49 pour ceux appelés *fanfares*. Ces 66 instruments se trouvent répartis en six

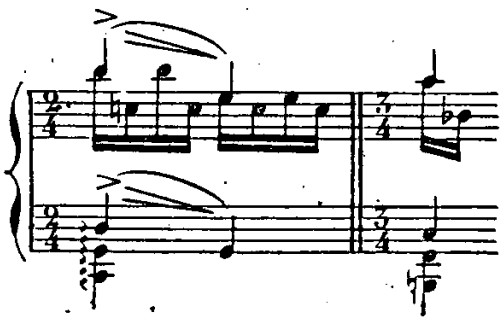


(RAVEL, *Sonatine*, I, 1905.)

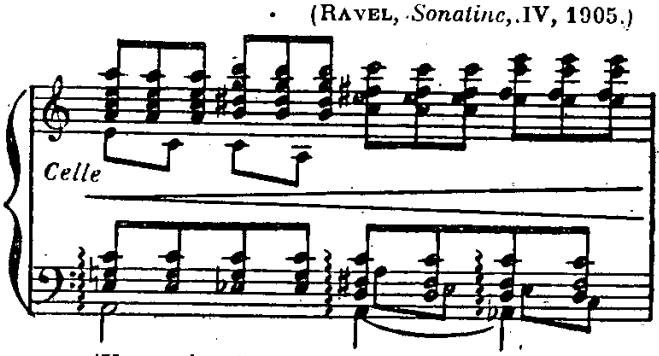


(RAVEL, *Sonatine*, II, 1905.)

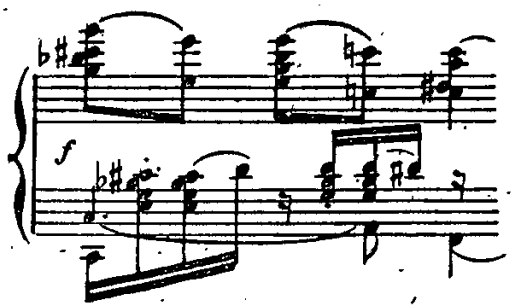




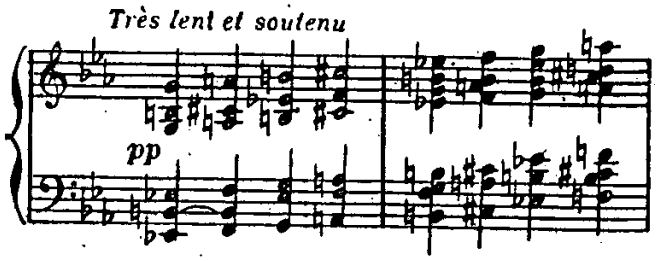
(RAVEL, *Sonatine*, IV, 1905.)

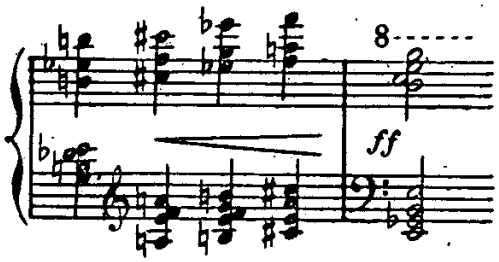


(Voy. suite des ex. à la page suivante.)

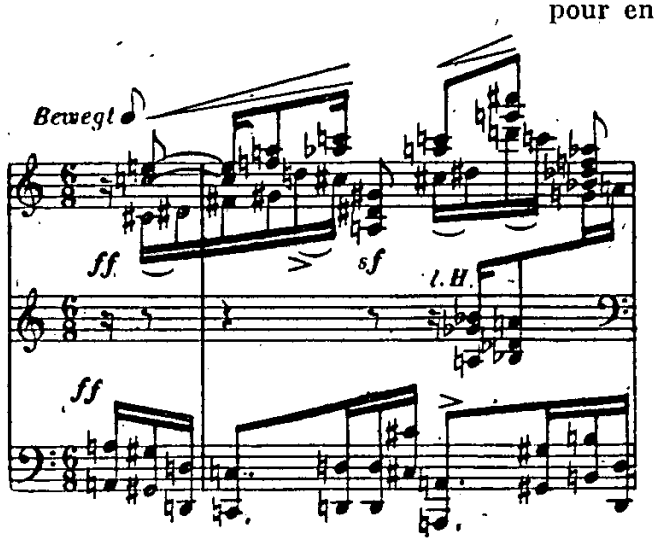


(Fl. Schmitt, *Chant élégiaque*, 1903.)





(V. d'Indy, *Fervaal*, acte II. Scène des Invocations.)



(Arnold Schoenberg, *op. II*, n° 3.)

groupes : I, une petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais facultatif, 2 bassons, 1 sarrussophone; II, 2 petites et 15 grandes clarinettes; III, 8 saxophones, dont un soprano facultatif; IV, 2 trompettes, 2 cornets, 3 cors, 4 trombones; V, 16 bugles; VI, percussion, 5 instrumentistes, dont un facultatif. On estimait en 1912 à 1800 le nombre des musiques d'harmonie civiles existant en France. Elles sont pour la plupart subventionnées par les municipalités, ou par les établissements industriels dont le personnel fournit leurs membres. Des concours sont de temps en temps institués entre elles et fournissent l'occasion de fêtes et agapes populaires. Leur répertoire d'un ordre en général inférieur s'alimente, comme celui des corps de musique militaires, des transcriptions de fragments d'opéras et d'opérettes, de musique de danse et de morceaux composés par leurs chefs ou leurs solistes.

Harmonieux, adj. 2 g. Qui produit un effet doux et agréable.

Harmonique, adj. 2 g. Qui dépend de l'harmonie. *Division* ou *proportion H.*, division de l'octave en quinte et quarte, opposée par les anciens théoriciens à la division arithmétique, et dans laquelle la quarte précède la quinte. || *Marche H.*, répétition d'une même formule d'harmonie à un intervalle supérieur ou inférieur. (Voy. *Marche, Progression.*) || Parties contrepointiques, *parties H.*, mélodies secondaires ou successions d'intervalles associées ou superposées dans une composition pour en constituer l'ensemble. (Voy. *Partie, Voix.*) || *Sons, H.*, appelés aussi sons concomitants, résultants, partiels, série de sons accessoires produits à l'aigu et au grave du son principal par la résonance du corps sonore. Dans l'usage qui en est fait pour la construction et le jeu des instruments, on les désigne sous le nom d'H., avec un numéro d'ordre, le mot son étant sous-entendu. (Voy. *Orgue, Résonance, Sons harmoniques.*)

Harmonisation, n. f. Addition de parties harmoniques à une mélodie. Cette locution s'emploie principalement à l'égard du chant liturgique et du chant populaire.

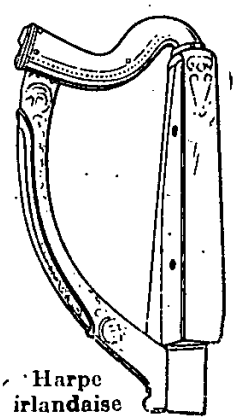
Harmoniser, v. tr. Ajouter une ou plusieurs parties harmoniques à une mélodie donnée. || Dans la facture d'orgues, régler la sonorité des tuyaux qui appartiennent à un même jeu, de manière que leur timbre soit homogène.

Harmoniste, n. m. Musicien versé dans la pratique de l'harmonie. || Dans la facture d'orgues, celui qui harmonise les jeux.

Harmonium, n. m. Nom sous lequel on réunit communément en France, les nombreuses variétés d'un instrument à vent, à anches libres, sans tuyaux, à clavier, destiné à suppléer l'orgue dans les locaux de petites dimensions, salons, écoles, ou chapelles Il est constitué par une ou plusieurs séries de *lames vibrantes*, ou anches libres, emboîtées dans un nombre égal de compartiments, où pénètre, selon l'action exercée par l'exécutant sur les touches du clavier, le vent emmagasiné dans une caisse formant *réservoir*, que remplissent deux *soufflets* manœuvrés aux pieds. La faculté toute relative de graduer le volume sonore par le degré de vitesse imprimé au mouvement de la soufflerie fit donner à cet instrument le nom d'orgue expressif, par rapprochement avec l'instrument construit par Grenié, au commencement du XIXe s. (voy. *Orgue*). D'autres dénominations furent successivement proposées par les facteurs de différentes nations qui s'appliquèrent, depuis 1810 environ, à établir des modèles analogues : le *Physharmonica*, l'*Æolinc*, l'*Æelodicon*, l'*Aérophone*, le *Mélophone*, le *Mélodion*, le *Poikilorgue*, l'*Organino*, d'autres encore, se rattachaient tous à la même famille, où se distinguèrent en 1840 l'H. de Debain, vers 1860 les premiers « orgues américains », construits à Boston par Mason et Hamlin, d'après le système imaginé à Paris dès 1835 par Alexandre et qui reparut en 1874 sous le titre d'*orgue Alexandre*. Les plus importants perfectionnements de facture furent produits à partir de 1853 par Mustel dont les instruments sont de nos jours particulièrement renommés en France et en Angleterre, ceux des facteurs américains, Estey et autres, rivalisant avec eux dans le Nouveau-Monde et en Allemagne. Un H. moderne perfectionné possède souvent deux claviers manuels et un nombre élevé de jeux, désignés par les noms des jeux d'orgue dont on s'efforce d'imiter le timbre. Mais les partitions de musique pour l'H. indiquent ces jeux par des numéros d'ordre : 1, premier jeu, correspondant aux huit pieds; 2, aux seize pieds; 3, aux quatre pieds. La même série se reproduit en plus fort ou plus perçant dans les jeux 4, 5, 6. L'étendue ordinaire du clavier est de 5 à 6 octaves, dont la moitié au grave et la moitié à l'aigu correspondant chacune à un registre séparé, de telle sorte qu'il est nécessaire de toujours tirer à la fois les boutons de deux 1/2 jeux se complétant l'un par l'autre, comme le cor anglais et la flûte, le basson et le hautbois, etc., pour avoir un jeu entier. Mais beaucoup d'H., à registration prétendument artistique, ont une disposition de fantaisie, où se rencontrent uniquement ou principalement des demi-jeux indépendants, ne permettant pas d'obtenir cette unité de sonorité : on doit, malgré leur nom, les considérer comme des instruments de qualité musicale inférieure. Un bouton ou une genouillère de « grand jeu » réunit les principaux jeux. Des effets de tremolo, de « harpe éolienne », de « voix céleste » ou de « voix humaine », sont mis à la disposition des amateurs qui croient atteindre à l'expression par le chevrotement. Les différences de sonorité caractérisant les divers registres sont cherchées par les facteurs dans la composition du métal employé pour les lames vibrantes et dans la forme et la position de celles-ci. Les instruments destinés à l'accompagnement du chant liturgique, dans les églises privées des services d'un véritable musicien, sont fréquemment pourvus d'un clavier transpositeur, à glissières. La fixité de son accord a valu à l'H. d'être introduit comme instrument comparatif, dans les laboratoires de physique.

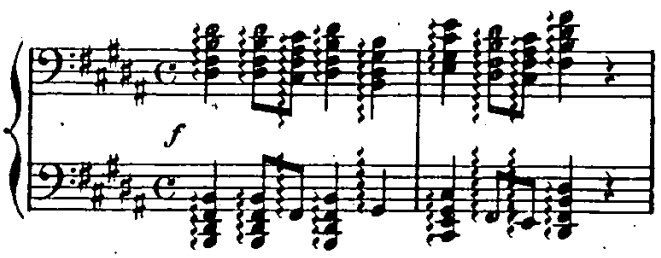
Harpe, n. f. Instrument à cordes pincées, l'un des plus anciens qui existent, puisque des représentations figurées en ont été découvertes dans les nécropoles de Thèbes, du XVIIIe s. avant J.-C. Le principe extrêmement simple de sa construction lui a fait conserver depuis sa lointaine origine, la forme d'un triangle plus ou moins régulier et orné, aux deux côtés duquel s'attachent naturellement les extrémités des cordes disposées par ordre de longueur décroissante. Malgré l'assertion, plusieurs fois renouvelée, que les Germains auraient connu la H., aucune trace n'a pu en être retrouvée parmi les documents qui les concernent. Au contraire, le nombre des figurations de cet instrument dans les monuments sculptés ou peints montre qu'il était répandu, depuis le VIIIe s., chez les populations des Iles Britanniques. La H., à cette époque, était portative et l'exécutant la tenait sur son genou gauche, une main passée de chaque côté, pour saisir les cordes, qui semblent avoir été au nombre de dix ou douze. Le blason

de l'Irlande a pour emblème la H. légendaire d'O'Brien, vainqueur des Danois à la fin du Xe s., et le Trinity College, de Dublin, conserve comme une relique nationale un instrument naguère regardé comme ayant appartenu à ce personnage, mais aujourd'hui désigné comme plus moderne et datant au plus du XIIIe s. Il mesure 32 pouces anglais de hauteur (80 cm.) et garde les traces de 30 chevilles ayant porté autant de cordes. Vers la même époque, la H. était connue des jongleurs et des chanteurs bretons et français. Le *Roman de Brut* et le *Roman de Tristan de Leonois* (XIIe s.) parlent de la H. et des « lais de H. »; une des figures du chapiteau de Bocherville (XIIe s.) la représente, aux mains d'un personnage couronné; les sculpteurs ne manquent point de la donner pour symbole aux statues du roi David dont ils ornent les portails des églises. Dès ce temps, sa forme se fixe sur un patron qui sera peu à peu agrandi et qui comporte, pour les trois côtés du triangle, la *caisse de résonance*, où prennent naissance les cordes, la *console*, où elles aboutissent en enroulant leurs extrémités sur des chevilles, et la *colonne* qui relie et maintient à la distance de la plus longue corde la caisse et le devant de la colonne. En 1413, le roi de France, Charles VI, achète moyennant 100 livres tournois « une belle H. et bien ouvrée, à sa devise »; la reine Isabeau de Bavière en joue; les rois, les princes, ont un « harpeur » à leur service; c'est encore un instrument de faibles dimensions, que l'on porte, suspendu au cou par une lanière ou un ruban, et dont on joue dans les cortèges et jusque dans les processions. Au XIVe s., les beaux instruments avaient déjà, en France, 25 cordes, mais encore au XVIe s., certaines H. n'en ont pas plus de 15. Au début du XVIIe s., en Italie, Orazio Michi, surnommé « dell'Arpa », joue déjà en soliste non seulement la grande H. ordinaire, posée à terre, mais une H. double, *arpa doppia* dont parle Vincenzo Galilei en 1602 et qui était montée de deux rangs de cordes fournissant, du côté droit, 4 octaves, de ré en ré, et du côté gauche, 4 octaves, de ut dièse en ut dièse, se complétant réciproquement pour donner une gamme chromatique de 58 sons. Le South Kensington Museum, de Londres, possède le seul exemplaire connu de cet instrument exceptionnel, formé de 2 H. accolées sur une seule caisse de résonance, avec 2 colonnes disposées de manière à opérer le croisement des deux rangées de cordes, aboutissant à 2 consoles. Prætorius (1619) connaît trois sortes de H., la *H. commune* à 24 cordes, la grande *H. double*, et la *H. irlandaise* à 43 cordes. L'instrument décrit par Mersenne (1636) est conforme au modèle figuré par Domenico Zampieri, dans le célèbre tableau du « roi David », qui est au Musée du Louvre. C'est une H. à trois rangs de cordes parallèles dont les 2 rangs extérieurs donnent 2 fois la gamme diatonique, et le rang intermédiaire, les « feintes », dièses ou bémols. Les seuls perfectionnements tentés jusqu'à la fin du XVIIe s. furent donc l'augmentation du nombre des cordes, dont l'accord restait immuable. Dans les dernières années du XVIIe s., un facteur inconnu, que l'on dit Tyrolien, tenta d'y ajuster un système de crochets, mis en action par la main gauche et qui raccourcissaient à volonté les cordes d'un demi-ton, mais dont le maniement appauvrissait le jeu, réduit aux seules ressources de la main droite. Le Bavarois Hochbrucker, vers 1720, imagina de faire actionner les crochets par des tiges cachées dans l'intérieur de la colonne et manœuvrés au pied par le moyen d'une série de cinq, et plus tard de sept pédales. A l'époque où La Borde décrivait la H. usitée en France (1780), ce système subsistait, quoique son fonctionnement fût incommode et lent; Cousineau, Naderman, harpistes en même temps que facteurs, construisaient de beaux instruments, hauts ordinairement de 4 pieds et demi (1 m. 50), élégants de forme, dont la caisse de résonance était souvent ornée de peintures et la console, de sculptures peintes et dorées, et que jouaient avec prédilection les amateurs de haut rang, la reine Marie-Antoinette, la princesse de Lamballe, etc. Vers 1782, Cousineau avait eu la première idée de la H. à double mouvement, que Sébastien Érard renouvela et fit sienne et pour laquelle il prit une « patente » à Londres en 1801. Remplaçant les crochets par un système de fourchettes, et adoptant pour l'accord à vide le ton de ut bémol, Séb. Érard créait un mécanisme de double fourchette dont le premier et le second mouvements haussaient chacun l'accord d'un demi-ton et le transposaient



Harpe irlandaise (XIIIe s.).

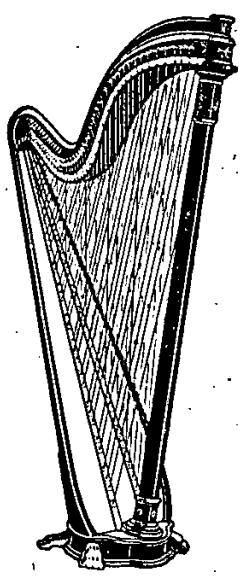
successivement en ut naturel et en ut dièse; ces deux mouvements sont obtenus par l'action de 7 pédales, dont 3 sont gouvernées par le pied gauche et 4 par le pied droit. Selon le changement d'accord effectué d'un seul coup au moyen des pédales, les 46 ou 47 cordes de l'instrument produisent donc à volonté le son bémolisé, naturel ou diésé; officiellement introduite en 1845 dans l'enseignement du Conservatoire de Paris et adoptée, pendant le XIXe s., par tous les virtuoses, la H. à double mouvement d'Érard a conquis dans l'orchestre le rôle tour à tour poétique ou puissant que méritaient ses belles sonorités et qui était resté exceptionnel ou effacé chez les maîtres de l'époque classique, absent même, sauf peu d'exceptions, des œuvres de l'école allemande. Berlioz, avec son sens divinatoire des couleurs orchestrales, sut l'un des premiers en reconnaître toutes les ressources. Meyerbeer, l'employant à scander des accords verticaux, en tira de grands effets de puissance :



(MEYERBEER, *Struensée.*)

Soit par l'influence d'antiques traditions, interrompues cependant pendant une longue suite de siècles, soit plutôt en raison des effets musicaux que l'on peut en obtenir et en particulier de l'élan que les grands accords arpégés, auxquels elle a donné son nom, communiquent aux mélodies exprimant des sentiments exaltés, la H. tient une place pour ainsi dire obligée dans les scènes religieuses des opéras, les visions et les apothéoses. Gevaert en a rappelé les exemples les plus célèbres, la prière de *Moïse*, de Rossini (1822), l'air *Roi du ciel*, du *Prophète*, de Meyerbeer (1849), l'invocation *Anges purs*, de *Faust*, de Gounod (1859). Les mêmes moyens ont été introduits, avec moins d'opportunité, dans quelques œuvres de musique sacrée. Le culte israélite affectionne particulièrement la H., instrument symbolique du roi David, et la fait concourir au luxe des solennités nuptiales. Les musiciens contemporains lui confient maint détail essentiel de leurs œuvres descriptives. Wagner, dans la scène du feu, de la *Walkyrie*, fait exécuter par six H. le dessin persistant qui exprime l'animation des flammes, mais il divise

ces 6 H. en deux groupes de trois qui alternent selon que les modulations du dessin l'exigent, pour ne pas compliquer le maniement des pédales. C'est afin d'obvier à ce genre de difficulté, et en particulier à celle que présentent les morceaux composés dans les tons mineurs, à degrés variables, qu'a été créée, en 1897, par G. Lyon, la *H. chromatique*, qui permet à l'exécutant de passer d'un ton dans un autre sans être obligé de modifier l'accord de l'instrument par le secours d'un mécanisme spécial. Les cordes, dont le nombre a été porté à 78 au lieu de 47, sont disposées dans l'ordre des cordes d'un piano, croisées comme dans l'ancienne harpe double du XVIIe s., et différenciées, comme les touches du clavier, par leurs couleurs, le noir et le blanc. Une vive opposition, analogue à celle qui s'était élevée contre la H. à double mouvement de Séb. Érard, fut suscitée contre la H. chromatique par les facteurs et par un certain nombre de harpistes attachés aux procédés d'exécution du système habituel. Une classe de H. chromatique avait été ouverte dès 1902 au Conservatoire de Bruxelles; celle que l'on inaugura en 1903 au Conservatoire de Paris fut des plus attaquées, sans que l'on puisse en conclure que la H. chromatique ait dit son dernier mot. || La *H. ditale*, inventée en 1798 par Edward Light, facteur anglais, était une réduction de la H., ramenée



Harpe chromatique.

aux proportions usitées au moyen âge et se plaçant sur les genoux; elle tirait son nom du mécanisme de 7 touches, actionnées par les doigts, qui remplaçaient les pédales. Ses cordes étaient de boyau. Elle fut produite à Paris par le facteur Pfeiffer en 1830, sans se répandre dans l'usage. || Sous le nom de *H. éolienne*, on a désigné divers modèles d'appareils sonores dans lesquels des cordes tendues sur un cadre fixe, qui est placé dans l'ouverture d'une muraille, d'une grotte, etc., sont mises en vibration par le souffle du vent; Kircher, en 1650, a parlé d'un appareil de ce genre comme étant de nouvelle invention et admiré de tous ceux qui l'entendaient résonner. En Angleterre, Mathieu Young s'en occupa dans ses recherches sur le son (1784) et Coleridge en fit le titre d'un poème; mais c'est en Allemagne, à l'époque romantique, que la mode en devint tout à coup générale. On a donné le même nom à des jeux d'orgue et d'harmonium. || Une *H.-luth* a été construite en 1897 par G. Lyon pour remplacer, dans la représentation des *Maîtres chanteurs* de Wagner, à Bayreuth, la sonorité du luth, exigée par le texte, mais impossible à réaliser, le jeu de cet instrument étant abandonné. Le facteur s'est délibérément écarté du type luth, qui comportait un manche. Le joli instrument qu'il a imaginé est une variété de H. de petite dimension, que l'on peut jouer de la même manière, mais dont la boîte de résonance et le montage des cordes sont disposés de manière à obtenir une sonorité rappelant celle de l'ancien luth. || La *H.-lyre* ou harpolyre, inventée par Salomon en 1827, était une lyre-guitare de grandes proportions, à trois manches portant ensemble 21 cordes, et dont le principal, placé au centre, était monté, accordé et joué comme la guitare. Cette combinaison de la forme extérieure d'une lyre avec la construction d'une guitare et la présence, sur les deux manches latéraux, de cordes pincées à vide, comme dans la H., n'offrait pas d'avantages précis et n'eut qu'une fortune éphémère.

Harpiste, n. 2 g. Celui, celle, qui jouent de la harpe.

Harpsichord. Voy. *Clavecin.*

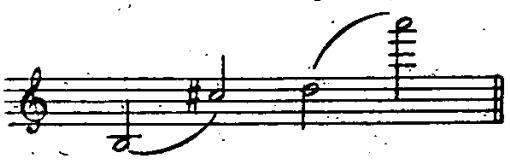
Hausse, n. f. Petite pièce de bois qui se place à la poignée de l'archet, sous l'attache des crins, pour les séparer de la baguette. Son adoption, antérieure au temps de Mersenne (1636), permit de redresser la baguette précédemment courbée en forme d'arc. On la rendit mobile, sous le nom de demi-roue, par l'addition d'une crémaillère qui permettait de tendre la mèche à volonté, et qui fut remplacée avant le temps de Marin Marais (1728) par une vis à écrou.

Hausser, v. tr. Élever le son d'un ou plusieurs degrés. Élever l'accord d'un instrument. Donner plus de volume aux sons de la parole.

Haut, adj. 2 g. **1.** Synonyme d'élevé: les notes hautes, le haut du clavier, etc. se disent pour les notes aiguës, la région aiguë du clavier. **2.** Synonyme de fort : parler haut, donner beaucoup d'intensité aux sons de la parole. Lorsque les auteurs du moyen âge parlaient des instruments « tant H. que bas », ils entendaient désigner la réunion de toutes les sortes d'instruments, aussi bien ceux qui étaient sonores et bruyants, comme la trompette, que ceux qui étaient doux et modérés, comme la flûte.

Hautbois, n. m. Instrument à vent, en bois, à tuyau conique et à anche double. Le principe de sa construction est regardé comme d'origine très ancienne et a engendré plusieurs familles d'instruments dont les modèles primitifs apparaissent figurés sur les monuments de l'Égypte et se perpétuent dans l'usage des peuples orientaux. Conservés au moyen âge dans l'Europe occidentale, ils s'y divisèrent en deux familles que distingue déjà Virdung (1511) et que décrit Prætorius (1618); l'une constituée par les *cromornes* de différentes dimensions, à anche double et tube cylindrique, l'autre par le *chalumeau aigu* (*kleines Schalmey*), la *douçaine* (*discant Schalmey*), le *pommer alto* (plus tard appelé hautbois de chasse, ou de forêt) et les trois grandes variétés de pommer, ancêtres du basson. Le « discant » ou douçaine, est devenu le H. ordinaire. On l'employait aux XVIe et XVIIe s. pour accompagner la danse, et Thoinot Arbeau (1589) lui trouvant quelque ressemblance avec la trompette, recommandait l'association des gros et petits H. sonnant à l'octave l'un de l'autre, disant « cette couple bonne pour faire résonner un grand bruit, tel qu'il faut ès festes de village et grandes assemblées ». Mersenne (1636) donnait au H. la même destination, lui trouvant « le son le plus fort et le plus violent de tous les instruments, si l'on excepte la trompette », ce qui le fit adopter pour la composition des pre-

miers corps de musique militaire, organisés sous Louis XIV. Les joueurs de H. figuraient, confondus avec les joueurs de musette, dans la musique de l'Écurie (voy. ce mot) et De Pure (1665) trouvait « peu de chose à désirer » dans la manière dont ils jouaient. Ce peu de chose était la difficulté de « s'assurer sur le vent », c'est-à-dire d'obtenir un son égal et prolongé. Estimé pour le volume sonore qu'il pouvait développer, autant que par la qualité de son timbre, le H. fut longtemps regardé comme un excellent instrument de remplissage et les exécutions d'opéras, d'oratorios ou de cantates de Steffani, de Keiser, de Hændel et de Bach ont autrefois souvent comporté un nombre relativement élevé de H., doublant les parties de violon. Les exécutions du *Messie*, de Hændel, selon l'orchestration originale, qui ont été dirigées à Paris par Raugel en 1910, se sont conformées à cette disposition dont l'excellent résultat dans les passages en force a été constaté. C'est par l'effet des progrès accomplis par les grands virtuoses dans le jeu du H. que s'est établie la coutume de le traiter dans l'orchestre comme un instrument de solo. L'habileté des frères Besozzi y contribua largement, dans la seconde moitié du XVIIIe s. A cette époque, le H. n'avait encore que 3 clefs, dont deux avaient été ajoutées en 1727 par le facteur allemand Gerhard Hoffmann. Le musée du Conservatoire de Paris conserve le H. à 4 clefs dont se servait Sallantin. Le nombre des clefs fut graduellement accru et l'instrument perfectionné par Delusse (1780), Buffet (1844), Brod (1846) et surtout par Triébert (1813-1878) qui était, comme Brod, à la fois exécutant et facteur. Le seul H. actuellement en usage, — à l'exception du cor anglais (voy. ci-après) — et qui correspond à la douçaine, ou « discant Schalmey », *H. soprano*, comporte, avec 6 trous latéraux, 10 clefs. Sa longueur théorique est de 0m,696. Il se construit en ut et sa partie se lit par conséquent sans transposition. Il fournit une échelle chromatique complète de 2 octaves et une quarte dont la première octave, du si à l'ut dièse, est en sons naturels, et dont les notes suivantes s'obtiennent en faisant octavier l'instrument. On peut y ajouter



une ou deux notes à l'aigu par des artifices de doigté. On fabrique des H. en buis, en ivoire, plus fréquemment en ébène ou en cèdre. On a essayé d'en construire en cuivre, pour les corps de musique militaire, qui ont presque complètement rejeté l'usage de ce bel instrument, faute d'avoir continué à l'employer par masses, ainsi qu'à l'origine, et d'insister sur la qualité « claire et mordante » de son timbre, jugé autrefois martial comme celui des cornemuses britanniques, et aujourd'hui considéré essentiellement comme agreste, pour son analogie avec celui de la musette. Le rôle de « grand soliste pathétique » que lui avait assigné Bach, est passé au cor anglais. Le caractère poétique de son timbre, la faculté qu'il a de rendre des effets nuancés, délicats, élégants et légers ont été mis au premier plan par les compositeurs modernes. Dans la musique de chambre, le H. a joué un rôle d'une certaine importance : des concertos, des trios, une sonate de Hændel; un quatuor de Mozart; un trio pour deux H. et cor anglais et un quintette de Beethoven comportent le H. Depuis Schumann jusqu'aux modernes, l'instrument a toujours eu la prédilection des compositeurs. Des méthodes pour le H. ont été publiées par Brod (1846), Garnier, etc. || De l'ancienne famille du chalumeau, l'orchestre moderne a conservé, auprès du H. ordinaire en ut, une variété équivalente à l'ancien « pommer ténor » et au H. de chasse, ou de forêt, *oboe di caccia*, usité à l'époque de Bach. Le nom de *Cor anglais*, donné à cette variété, est inexpliqué, l'origine de l'instrument n'ayant rien de britannique. C'est, en réalité, un H. alto, sonnant en fa, une quinte au-dessous du H. ordinaire. Sa longueur théorique est de 1m. 043. Son échelle comprend 2 octaves et une quarte, du mi au si bémol. Sa sonorité particulièrement belle dans le médium et les dernières notes au grave

Hautbois.

Cor anglais.

lui ont fait confier le rôle pathétique autrefois tenu dans quelques œuvres célèbres par le H. soprano. Berlioz le vante comme « supérieur à tous les autres (instruments) quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé », et il s'en est servi avec bonheur en ce sens dans la romance du *Roi de Thulé*, de *La Damnation de Faust* (1848), ainsi que Wagner dans l'introduction du 3e acte de *Tristan et Isolde* (1865). Le mode de notation de la partie de cor anglais a varié. En France, jusqu'au milieu du XIXe s., on l'écrivait en sons réels, en clef d'ut 2e ligne; en Italie, à la même époque, on la notait dans le ton réel, mais à l'octave inférieure. De nos jours, on l'écrit communément en clef de sol 2e ligne et en ut, ce qui nécessite, à la lecture de la partition, une transposition mentale à la quinte inférieure. || *H. d'amour*, variété en usage au temps de Bach, qui s'en est servi dans plusieurs de ses cantates, sonnait une tierce mineure au-dessous du H. ordinaire en ut et tenait par conséquent le milieu entre celui-ci et le cor anglais. Quelques exemplaires modernes en ont été construits par différents facteurs, pour l'exécution des œuvres de Bach. || On donne le nom de H. à un jeu d'orgues à anches, d'une sonorité brillante, imitée de celle du H. d'orchestre.

Hautboïste, n. m. Musicien qui joue du hautbois.

Haute, n. f. Nom donné par quelques musiciens français du XVIIe s. à la partie supérieure d'une composition à plusieurs voix.

Haute-contre, n. f. Voix de ténor élevé. Dans l'ancien répertoire vocal polyphonique, des femmes, chantant en voix de contralto, ont quelquefois remplacé et remplacent souvent aujourd'hui les hommes pour l'interprétation de la partie de H.-C. (Voy. *Voix*.)

Haute-taille, n. f. Ancien nom de la voix de ténor. On distinguait autrefois, d'après leur étendue et leur situation dans la composition polyphonique, les voix de H.-T., taille et basse-taille, aujourd'hui dénommées communément ténor, baryton et basse. (Voy. *Voix*.)

Hauteur, n. f. Situation relative d'un son dans l'échelle musicale. La H. du son dépend du nombre de vibrations, qui s'accroît en progressant de bas en haut, ou du grave à l'aigu. Les procédés acoustiques employés pour mesurer la H. absolue d'un son consistent soit à produire à l'aide d'une sirène l'unisson exact du son à déterminer, soit à utiliser la stroboscopie. Le procédé musical usuel consiste à se référer au son fixe d'un diapason, dit « normal », qui sonne le la de 435 vibrations doubles et d'après lequel on évalue d'oreille les distances sonores.

Hélicon. Voy. *Bombardon*.

Hemiola, figure de l'ancienne notation proportionnelle, exprimant la division de l'unité rythmique en trois parties égales. || Chez quelques théoriciens du moyen âge, nom de la quinte juste, qui représente le rapport 3 : 2.

Hennir, v. intr. Action du cheval qui crie.

Hennissement, n. m. Cri du cheval. C'est une sorte de trille bruyant et rauque. Les musiciens descriptifs qui se sont plu souvent à imiter le rythme des différentes allures du cheval, ont reculé devant la traduction du hennissement.

Heptacorde, n. m. Système composé des 7 degrés diatoniques, renfermés dans l'octave.

Hétérophonie, n. f. **1.** Nom par lequel on désignait, dans l'antiquité, l'adjonction d'une consonance à la note d'un chant donné, comme dans la tibia double. **2.** Néol. Assemblage de sons étrangers les uns aux autres.

Heures, n. f. plur. Série des offices du culte catholique, contenus au bréviaire et divisés en parties distinctes qui se récitent ou se chantent aux diverses heures du jour et de la nuit. On appelle « Petites H. » les offices de prime, tierce, sexte, none et complies, par opposition aux matines, laudes, vêpres. Chacune de ces divisions comporte la récitation ou la psalmodie de plusieurs psaumes et d'antiennes appropriées. Les antiennes de l'office des H. constituent une des plus importantes et des plus belles collections de mélodies du répertoire grégorien. Psaumes et antiennes sont, à chaque heure, sauf exception, accompagnés du chant d'une hymne, et, suivant le cas, d'un ou plusieurs répons.

Hexabrachys. Voy. *Pied*.

Hexacorde, n. m. Système de six degrés diatoniques, sur lequel reposait toute la solmisation guidonienne, en usage pendant plus de six siècles pour l'enseignement et la pratique de la musique. Le principe de ce système consistait à extraire de l'échelle des séries de six sons, dont chacune ne contînt qu'une fois l'intervalle de demi-ton toujours placé entre le 3e et le 4e degrés. Ces séries étaient

classées en trois genres, l'*H. dur*, prenant son point de départ sur le G de la notation alphabétique, notre sol grave actuel; l'*H. naturel*, partant du C, qui est notre ut; l'*H. mou*, commençant sur le F, notre fa moderne, avec le si bémol. L'emboîtement des trois H. pour la formation d'une gamme complète, se faisait par le moyen des muances. (Voy. *Muances, Solmisation.*) Plusieurs œuvres des maîtres du XVIe s. ont pour thème l'H. et ses diverses transformations. Telles sont les messes sur ut, ré, mi, fa, sol, la, de Josquin Després et de Brumel, de Palestrina, une *Giustiniane* d'A. Gabrieli, à trois voix, des madrigaux divers, d'auteurs italiens, la *Fantaisie instrumentale* à 5 parties, de Du Caurroy; une pièce pour orgue de Frescobaldi, la *Fantaisie du 5e ton* de Peter Cornet (vers 1625), etc.

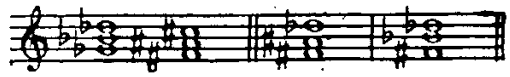
Hiérodrame, n. m. Titre donné par quelques musiciens français de la fin du XVIIIe s. à des compositions de concert, ressortissant au genre de l'oratorio.

Hirmos, n. m. grec, plur. *hirmi*. Pièce de chant liturgique d'origine orientale, en prose quasi rythmée, où le nombre des accents et des divisions de la phrase détermine le choix du timbre. Ce type est abondamment représenté dans l'ensemble des antiennes et des répons du répertoire grégorien.

Histoire sacrée, titre porté au XVIIe siècle par ceux des oratorios de Carissimi et de ses contemporains dont les textes avaient un caractère narratif. (Voy. *Oratorio.*).

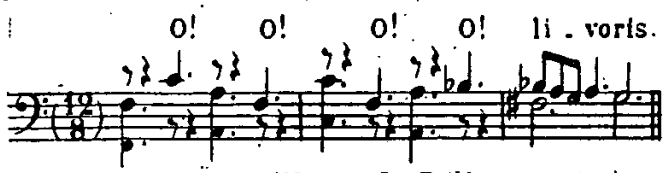
Homophone, adj. Qui appartient à l'homophonie. Qui sonne à l'unisson des autres parties.

Homophonie, n. f. État d'une musique que plusieurs voix ou plusieurs instruments exécutent à l'unisson ou à l'octave. La musique de l'antiquité, le chant liturgique des cultes chrétiens, et généralement le chant populaire, appartiennent à l'H. On y fait rentrer, dans la théorie de l'harmonie, les accords qui se composent des mêmes sons, mais qui ont une origine différente; dans le système de la gamme tempérée, il y a H. entre des accords qui s'écrivent différemment et appartiennent à des tons différents, mais qui sonnent de façon semblable, tels que :



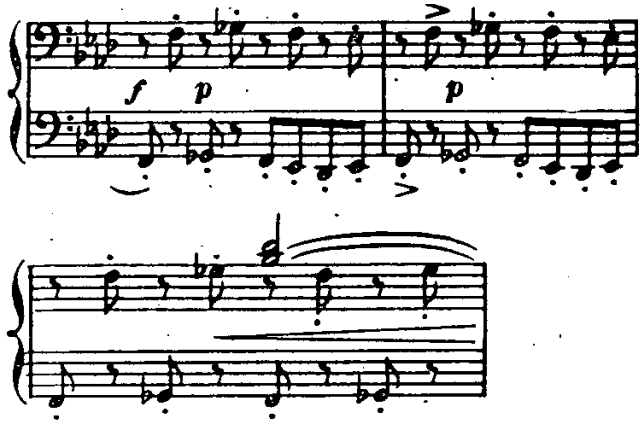
Ces variantes de l'orthographe musicale ont une origine et un effet semblables à ceux des variantes orthographiques du langage, où, par exemple, les syllabes finales des mots « demain, dessein, dessin, examen », se prononcent de même et se figurent de quatre manières différentes.

Hoquet, n. m., en lat. du moyen âge, *Hochetus*, forme de composition mentionnée au XIIe s. et expliquée au XIIIe sous le nom de *Hoccitatio* ou *Resecata musica*, comme une combinaison de rythmes tronqués alternant entre 2 voix sans que jamais les pauses correspondent et viennent à produire un silence. Cet artifice était en vogue au XIVe s. et comportait plusieurs variétés, quant au partage des valeurs :



(Motet : *In Bethleem*, XIIIe s.)

Chez les modernes, les souvenirs du H. se retrouvent dans les pauses suspensives, les syncopes, les rythmes à contre-temps, qui sont devenus un moyen d'expression chez les musiciens dramatiques. Voir, dès le XVIIe s., la *Plainte des Damnés*, de Carissimi (voy. *Gémissement*); comparer, au XIXe, le rôle de Loge dans *L'Or du Rhin* :



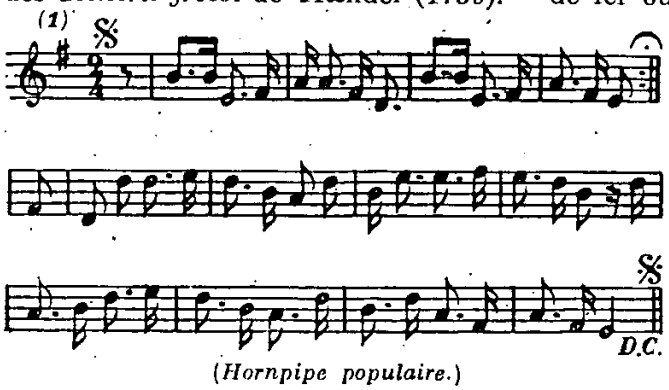
(WAGNER, *Rheingold*, accompagnement d'un récit de Loge, sc. II.)

Horizontal, adj. 2 g. Qui est parallèle à l'horizon ou à une ligne conventionnelle. On se sert aujourd'hui volontiers de ce mot pour caractériser un

style de composition où les parties contrepointiques se meuvent individuellement, par opposition à l'écriture verticale où les parties se superposent par accords et sont subordonnées à une mélodie ou à une basse dont elles épousent les mouvements.

Horn. Nom all. et angl. des différentes espèces de cor (voy. ce mot).

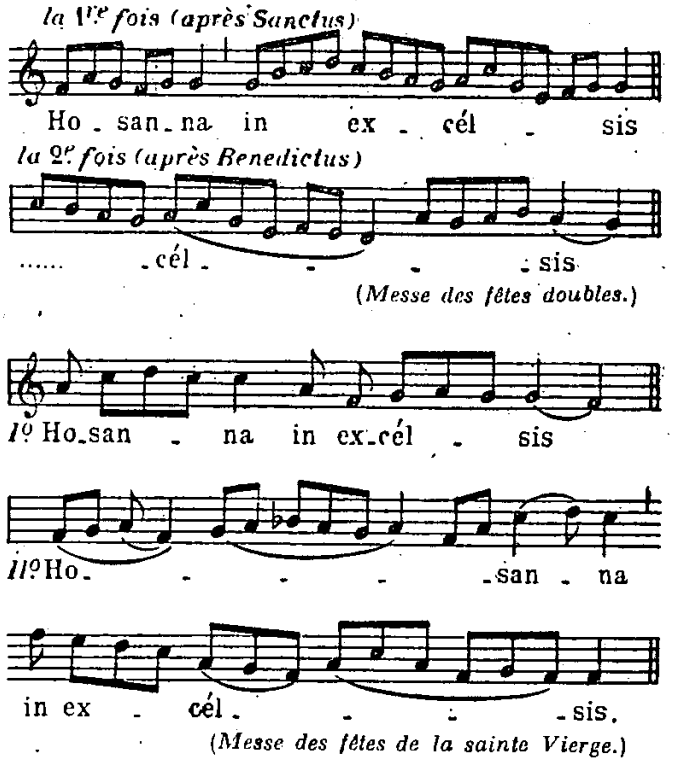
Hornpipe. Air à danser populaire dans les Iles Britanniques, où il est mentionné depuis le XIIIe s. Il se classe parmi les *country dances*, ou danses campagnardes, empruntées par les classes élevées de la société aux divertissements du peuple. On ne connaît plus que les titres de quelques recueils de H. publiés vers 1700. Les plus anciennes mélodies qui en aient été conservées sont disposées dans le rythme ternaire. Vers 1760, plusieurs danseuses en vogue sur les théâtres de Londres y introduisirent une variété nouvelle et toute factice de H., dont les airs se mesuraient à 4 temps, et qui étaient exécutés comme intermèdes entre deux actes de comédie. Des pièces intitulées H. se rencontrent dans les œuvres de quelques compositeurs du XVIIIe s., où elles semblent tenir le rôle des « Musettes », dans les pièces de clavecin des maîtres français du même temps. Un H. est ainsi contenu dans la 4e suite des *Componimenti* de Teofilo Muffat (1735), un autre dans le 7e des *Concerti grossi* de Hændel (1739).



(*Hornpipe populaire.*)

Un chœur de l'oratorio *Semele*, du même maître, est intitulé *alla H.*

Hosanna, mot hébraïque, employé dans un sens de triomphe et de glorification par saint Mathieu (XXI, 9), et introduit avec la même acception dans la liturgie catholique, où il termine le *Sanctus* et le *Benedictus* de la messe. Il est presque de tradition, chez les compositeurs de musique religieuse, d'en faire le sujet d'une sorte de coda brillamment développée. On trouve déjà cette forme en germe dans les chants liturgiques de l'ordinaire de la messe :



Houppement, n. m. Inégalité dans le son produit par un tuyau d'orgue où le vent n'arrive pas sous une pression régulière.

Huchet, n. m. Petit cor ou cornet de fer ou autre métal, anciennement en usage pour les signaux de chasse ou de voiture.

Huitième de soupir, signe de silence, équivalant à la durée d'une triple croche.

Huit-pieds, n. m. Orgue ou partie d'un orgue dont les plus grands tuyaux ont 8 pieds de longueur (2 m. 66).

Hune, n. f. Partie de la charpente à laquelle la cloche est suspendue.

Hurlement, n. m. Cri prolongé que font entendre quelquefois le chien ou le loup. Se dit, par analogie, d'un cri humain arraché par la douleur,

et, en un sens péjoratif, d'un chant criard et exagéré.

Hurler, v. intr. Action de pousser un hurlement.

Hurleur, n. m. Celui qui hurle. Les détracteurs de Gluck, lors de son séjour à Paris en 1774, lui donnaient pour adresse la « rue du grand hurleur ».

Hydraule. Voy. *Orgue hydraulique.*

Hymnaire, n. m. Livre de chant liturgique renfermant les hymnes.

Hymne, n. 2 g. Dans son acception générale, chant en l'honneur de la divinité. L'usage est de classer ce mot dans le genre masculin, lorsqu'il désigne un chant de l'antiquité païenne, et dans le genre féminin, quand il s'applique à une œuvre poétique et musicale à l'usage des cultes chrétiens. || **1.** La liturgie catholique latine réserve, sauf exception, le titre d'H. à des chants dont les textes sont versifiés et forment des strophes régulières. On en découvre l'origine dans les liturgies orientales et l'on regarde le *Gloria in excelsis Deo*, qui fait partie de l'ordinaire de la messe, comme l'un de ses premiers modèles. C'est en s'inspirant des usages de l'Orient que saint Ambroise, évêque de Milan au IVe s., composa plusieurs H. et en introduisit l'usage dans son église, comme cantiques populaires. La musique de ces pièces, conforme à leur mètre poétique, se chantait, disent les anciens auteurs, « presque en mesure », ce qui aidait à les fixer dans la mémoire des fidèles. Vers la même époque, la composition et le chant des H. se propagea dans les pays celtiques et dans les monastères de l'ordre de Saint-Benoît, par l'influence desquels le nombre et l'usage s'en accrurent rapidement. Au XIIe s., Abélard put entreprendre d'en former un recueil. C'est à la suite du même courant d'inspiration que naquirent les *proses* rythmées d'Adam de Saint-Victor et de ses imitateurs. (Voy. *Prose, Séquence.*) Entre les H. les plus célèbres de la liturgie catholique figurent celles de l'Avent : *Conditor alme siderum*; de Noël : *A solis ortu cardine*; le *Pange lingua* de la *Passion* et celui du *Corpus Christi*; l'*Ave maris stella* pour les fêtes de la sainte Vierge; le *Te lucis* des Complies; le *Veni creator*; l'*Iste confessor*, composé en l'honneur de saint Martin; l'*Ut queant laxis* pour la fête de saint Jean-Baptiste, qui a donné naissance aux noms des notes de la gamme; le *Vexilla regis*, le *Te Deum*, etc. Toutes ces pièces ont été composées entre le IVe et le IXe s., mais leurs mélodies ne sont conservées que par des manuscrits postérieurs, concordant néanmoins entre eux. A l'époque de la floraison de l'art polyphonique, les textes et les mélodies des H. furent souvent traités en contrepoint vocal ou instrumental. Une des plus célèbres œuvres de Palestrina est son livre d'H. pour toute l'année, *Hymni totius anni* (1589) à 4, 5 et 6 voix. Une des plus remarquables œuvres écrites pour l'orgue par les anciens maîtres français est le *Livre d'H.* de Titelouze (publié en 1621). Au XVIIe s., le poète Santeuil et les « plain-chantistes » parisiens s'essayèrent à écrire de nouvelles H., dont quelques-unes furent momentanément adoptées dans les églises de France. || **2.** Dans l'église d'Angleterre et chez les sectes protestantes qui s'y rattachent par le culte ou par la langue, le titre d'H. est donné aux chants mesurés à une ou plusieurs voix qui ne relèvent pas directement du psautier, et que la communauté interprète en des occasions particulières. Les divers recueils d'H. et principalement le volume *Ancient and modern hymns* sans cesse réimprimé depuis 1858 et répandu à plusieurs millions d'exemplaires, en contiennent des centaines, qui correspondent aux cantiques et aux chorals français et allemands et dont fréquemment les paroles pieuses sont simplement adaptées à des airs profanes. || **3.** Le nom d'H. a été parfois donné à des œuvres musicales de concert. Lorsque Beethoven fit entendre pour la première fois, à Vienne, en 1824, sa grande *Messe en ré*, elle fut annoncée au programme sous le titre de « Trois grandes H. ». Quelques-unes des compositions de circonstance écrites pour les fêtes de la Révolution française portèrent le même titre, notamment l'*H. à l'Être suprême*, de Gossec (vers 1793). || **4.** On applique souvent le titre d'H. aux chants nationaux des différentes nations, et avec plus d'exactitude à ceux qui font une part au sentiment religieux. || **5.** Enfin, dans la musique dramatique et profane, le nom d'H. est employé quelquefois pour caractériser une invocation quelconque ou un chant de triomphe : tel l'*Hymne à la justice*, de Magnard.

Hymnodie, n. f. Art de la composition ou de l'étude des formes musicales des Hymnes.

Hymnographe, n. m. Auteur qui se livre à la composition du texte des Hymnes.

Hymnographie, n. f. Étude littéraire et musicale des Hymnes.

Hyperacousie, n. f. Affection pathologique de l'organe de l'ouïe, qui rend douloureuse la perception du son ou du bruit. Les malades qui en sont atteints arrivent, dit Bonnier, à « une lucidité exagérée dans la compréhension des moindres éléments qui constituent l'image auditive ». L'exaltation de leur sensibilité les prépare à « des perversions sensorielles telles que l'audition colorée ».

Hyperéolien, nom d'un mode, formé du préfixe grec *hyper* (lat. *super* = au-dessus) ajouté à son nom, pour désigner à la fois sa relation avec un des modes principaux et sa situation dans le système modal. On forme de la même manière les noms des modes *hyperionien*, *hypermixolydien* et *hyperphrygien*, qui ne représentent pas les mêmes séries sonores, chez les théoriciens de l'antiquité et chez ceux du moyen âge. (Voy. *Mode.*)

Hyperidéation, n. f. T. de psychologie. Exaltation de la faculté imaginative. On en observe la manifestation dans les phénomènes de création musicale subite, que le public a coutume d'appeler l'*inspiration*, mais qui a pour base à la fois une solide instruction technique, et la connaissance du répertoire. (Voy. *Improvisation*, *Inspiration.*)

Hypersonore, adj. Néol. inusité. Qui rend un son d'un volume exagéré.

Hypersonorité, n. f. Néol. rarement employé. Excès de sonorité.

Hypodorien. Nom d'un mode, formé par le préfixe grec *hypo* = au-dessous, ajouté à son nom, de la même manière que pour les modes en *hyper*, mais en un sens opposé. On forme de cette façon les noms des modes *hypoéolien*, *hypoionien*, *hypolydien* et *hypophrygien*, dont l'application diffère chez les auteurs anciens et chez ceux du moyen âge. (Voy. *Mode.*)

I

Iambe. Voy. *Pied.*

Iastien. Nom d'un des modes de la musique antique, devenu les 7e et 8e tons grégoriens. (Voy. *Mode.*)

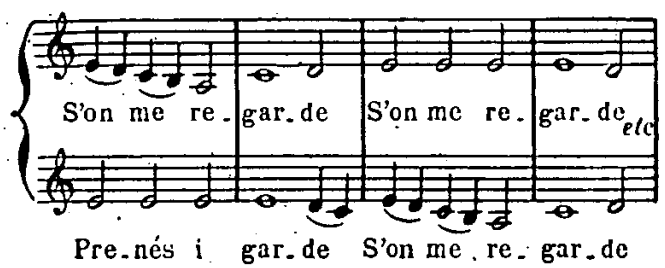
Ictus, n. m. * **1.** Terme employé par les métriciens pour indiquer le coup frappé en marquant du pied certains éléments du mètre. || **2.** Accentuation forte d'un mot (en grammaire). || **3.** Coup de voix des notes détachées dans le neume strophicus de la notation grégorienne. || Ce terme a, de plus, été introduit dans la théorie moderne du chant grégorien par les Bénédictins de Solesmes, pour exprimer les parties rythmiques correspondant à certaines *thesis* (voy. ce mot).

Idée, n. f. Pensée, conception, révélant la faculté créatrice. On donne parfois ce nom au thème, ou sujet, sur lequel repose une composition.

Idiomèle, adj. Se dit, dans le chant liturgique, des antiennes qui ont une mélodie spéciale, par opposition à celles appelées *automèles*, qui empruntent une mélodie commune à plusieurs textes.

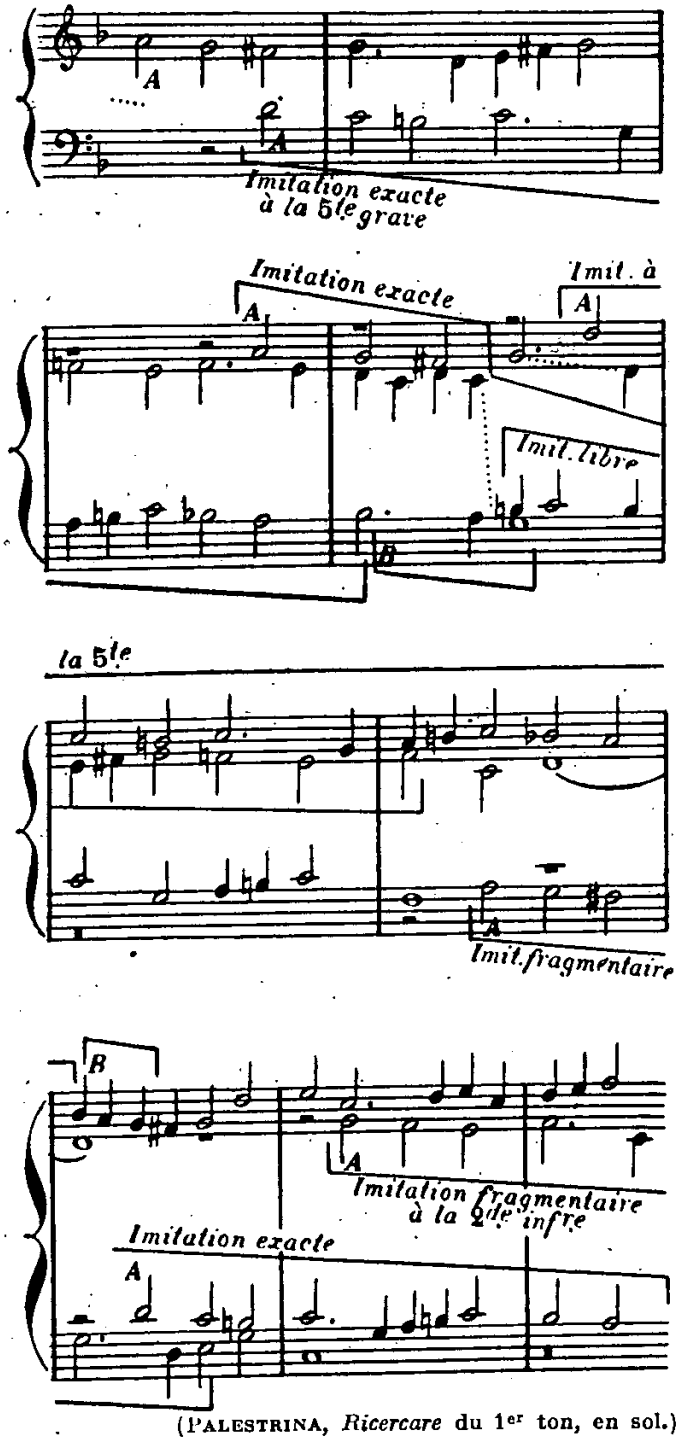
Image, n. f. Représentation d'un objet. En musique, forme mélodique ou rythmique évoquant, par une association d'idées, une image visuelle intérieure. C'est à quoi tendent les œuvres de musique *descriptive* (voy. ce mot).

Imitation, n. f. Reproduction dans une ou plusieurs parties d'un dessin musical proposé précédemment par une autre partie. L'I. est la base du style contrepointique, du canon et de la fugue. On en trouve les premières tentatives, sous le nom de *Repetitio vocis*, chez les théoriciens et chez les déchanteurs du XIIe s. Jean de Garlande en mentionne l'usage dans les morceaux à 3 et à 4 parties et spécialement dans les *Conduits*, et il en donne un exemple qui consiste dans l'échange de fragments alternativement reproduits par deux voix semblables, dont les dessins s'entrecroisent. On remarque dans l'une des pièces à 3 voix du ms. de Montpellier l'application du même procédé :



De bonne heure les contrepointistes aperçurent les ressources que pouvait présenter l'I. pour « exciter l'intérêt, l'accroître, le presser, et augmenter sans cesse la richesse d'un morceau sans en rompre l'unité « et

ils en développèrent les procédés avec une fertilité d'invention dont on peut admirer les preuves les plus variées dans les œuvres de Palestrina, au XVIe s., et de Bach, au XVIIIe :



(PALESTRINA, *Ricercare* du 1er ton, en sol.)

L'emploi constant de l'I. est une des caractéristiques du style de César Franck, qui en a renouvelé l'usage dans la musique moderne. L'enseignement de la composition place l'I. parmi les éléments de l'art du contrepoint, comme préparation à la fugue. On professe que l'I. peut se faire à un intervalle quelconque au-dessus ou au-dessous du dessin principal, en commençant à un point quelconque de la durée de ce dessin. Elle est dite *simple*, lorsqu'une seule partie imite le thème, *double*, lorsque deux parties en imitent deux autres, *exacte*, lorsque le fragment imité est reproduit sans changements, *libre* ou *irrégulière*, lorsqu'elle diffère du thème en un détail quelconque de sa structure mélodique. (Voy. page suivante.)

Impair, adj. Qui ne peut se diviser en deux nombres égaux. On applique ce qualificatif au rythme ternaire.

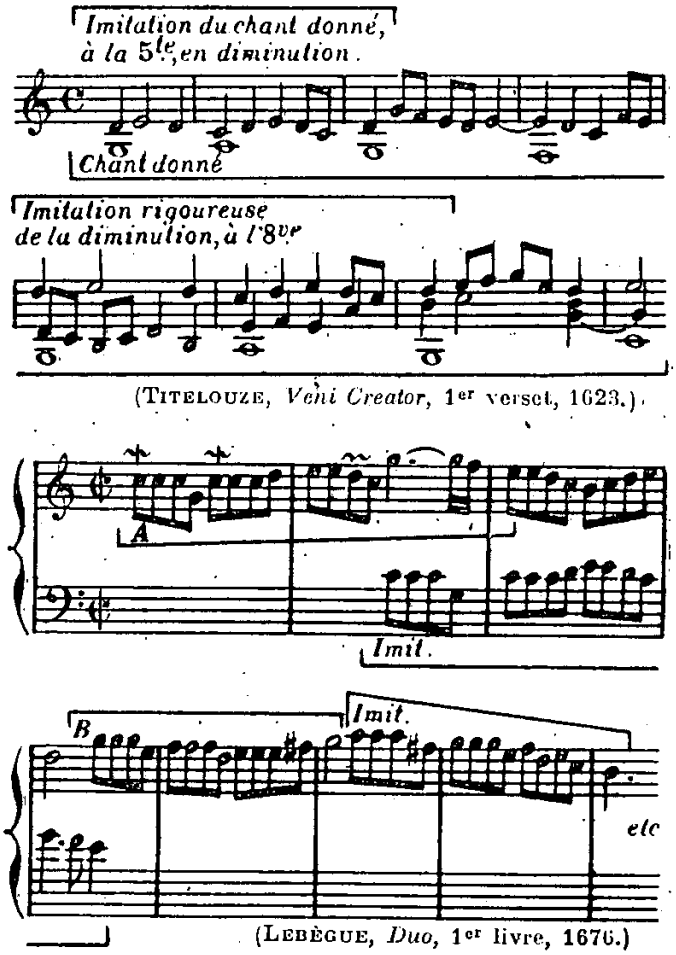
Imparfait, adj. Se dit d'une cadence qui ne conclut pas sur la tonique d'une consonance variable, qui peut être ou majeure, ou mineure. || Dans l'ancienne notation proportionnelle, le temps imparfait était le rythme binaire.

Imperfection, n. f.* Dans l'ancienne notation proportionnelle, le nom d'imperfection était, par antithèse, consacré à la proportion binaire des rythmes, les rythmes ternaires étant considérés comme perfection, à cause du nombre parfait 3. Une même figure de notes ou une ligature étaient différemment interprétées suivant que le mode, le temps, ou la prolation étaient parfaits ou imparfaits. (Voy. *Notation proportionnelle.*)

Impresario, n. m. ital., = le chef d'une entreprise théâtrale.

Impromptu, n. m. Petite composition instrumentale, de style brillant et de forme libre, soi-disant composée « in promptu », à l'improviste. Ce titre est porté par quelques pièces célèbres pour le piano, de Chopin (*op. 29, 36, 66* (posthume), de Schubert (*op. 90* et *142*).

Improperia, n. lat., = reproches, par lequel on désigne, dans la liturgie catholique, des antiennes qui se chan-



(Titelouze, *Veni Creator*, 1er verset, 1623.)

(Lebègue, *Duo*, 1er livre, 1676.)

tent, le matin du vendredi saint, pendant l'adoration de la Croix. Palestrina a composé (1560) pour ces antiennes, une série d'admirables faux-bourdons, qui se sont maintenus jusqu'à nos jours au répertoire de la chapelle Sixtine non sans avoir été soumis au régime des *abbellimenti* traditionnels ou improvisés, des chantres.

Improvisateur, n. m. Celui qui compose, sans préparation.

Improvisation, n. f. Composition imaginée ou développée par un virtuose au fur et à mesure de l'exécution, sur un sujet donné ou en se livrant entièrement à sa fantaisie. Au moyen âge, l'organum était souvent improvisé par le chanteur chargé de cette partie. L'I. fut de tout temps particulièrement pratiquée et goûtée en Italie; à l'époque du style polyphonique, elle se manifestait par les ornements vocaux insérés déjà à profusion dans leur partie par les habiles chanteurs; à l'époque de la monodie et du style accompagné, elle devint une obligation pour l'instrumentiste chargé de la basse continue et même pour ceux qui formaient, dans l'orchestre, le petit groupe chargé de compléter ou d'embellir le canevas tracé par le compositeur, en ajoutant à la symphonie des *passages* et des *scherzi*. Cerreto (c. 1550) parle de la nécessité qu'il y a pour un bon joueur de cornet ou de trombone, de connaître l'art du contrepoint, afin de réussir les passages improvisés. Agazzari (1608) fait la même remarque à propos du violon. Cette coutume devint bientôt plus nuisible qu'utile; la vanité des instrumentistes les portait à renchérir les uns sur les autres et ils arrivaient à surcharger l'accompagnement d'I. perpétuelles qui, au dire de Doni (1593-1647), engendraient la confusion. On fut conduit par cet abus à noter au long la basse et les parties accessoires. L'I. se réfugia dans le jeu en solo, où elle fut souvent pratiquée par les maîtres d'une manière merveilleuse. Les biographies de Bach, de Hændel, de Beethoven, offrent des anecdotes typiques à cet égard. Bach en 1725, à Hambourg, joua « de tête », pendant plus de 2 heures, des variations improvisées sur le choral *Am Wasserflüssen Babylon*. Beethoven épanchait dans ses I. non seulement le flot de son invention musicale, mais l'expression de ses pensées intimes. Ce fut en s'asseyant au piano, sans mot dire, et en donnant libre cours à son génie, qu'il sut parler à une mère cruellement affligée le langage du cœur et, en la partageant, apaiser sa souffrance. Mendelssohn faisait de l'I. un « jeu d'esprit » et se plaisait à émerveiller le public en brodant à quatre mains des variations improvisées. Le souvenir des I. de César Franck, à l'orgue de Sainte-Clotilde, est resté ineffaçable dans la mémoire de ceux qui ont pu en être témoins. On regarde habituellement comme une obligation pour l'organiste de savoir improviser et, en effet, nulle part ce genre de talent n'est d'une application plus fréquente, puisque la durée d'une pièce doit souvent se régler sur celle d'une cérémonie. Les organistes studieux s'exercent donc à l'I. par l'étude des œuvres des maîtres et par la pratique de la variation et de l'ornemen-

tation d'un thème fixé. Mais le don de création qui en est le fondement indispensable n'est pas assez commun pour que l'art de l'I. ne consiste pas d'ordinaire en réminiscences et en formules plus ou moins dissimulées. || On a donné quelquefois le titre d'I. à des compositions écrites dans des formes très libres et de courtes dimensions. (Voy. *Prélude.*)

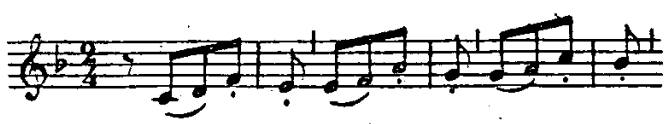
Improviser, v. tr. Exécuter une pièce de musique tout en la composant. On disait au XVIIIe s. composer « sur le champ », ou « de tête » ou « ex tempore ». Le verbe all. *phantasieren* imité du français, et qui a le sens de « se livrer à sa fantaisie » dépeint assez clairement l'acte de l'improvisation. (Voy. *Prélude.*)

Inaudible, adj. peu usité. Qui ne peut pas être entendu.

Incantation, n. f. Chant auquel s'attache une idée d'enchantement, de magie ou de sortilège. Quelques morceaux d'opéra, de caractère semi-religieux et semi-fantastique, ont porté ce titre, par exemple dans *Le Roi de Lahore*, de Massenet, au IIe acte de *Fervaal*, de d'Indy, etc.

Inchantable, adj. Qui ne peut pas être chanté. Se dit d'intervalles ou de morceaux impropres à la voix.

Incise, n. f. T. de métrique appliqué à la musique, pour désigner un petit groupe de notes formant une subdivision du dessin rythmique. Une notation logiquement tracée doit séparer les I. pour en indiquer l'interprétation dans le *phrasé* :



(BEETHOVEN, *Symphonie Pastorale*, 1er mouv.)

Incoronata, n. f. ital. Signe imaginé par Emilio de Cavalieri (1600) et tracé en forme de 𝔖 pour indiquer aux chanteurs la place des respirations.

Indéchiffrable, adj. Qui ne peut pas être lu musicalement.

Index, n. m. Deuxième doigt de la main. Son emploi est indiqué, depuis le XVIIIe s. par le chiffre 2, dans le doigté des instruments à clavier.

Indice, n. m. Chiffre par lequel les physiciens différencient les octaves dans l'énonciation des notes de l'échelle. En partant de l'ut grave du jeu d'orgue de 32 pieds faisant 32 vibrations, les auteurs classiques comptent généralement sept octaves et les plus modernes neuf, qu'ils distinguent par les I. ut 1, ut 2, etc., jusqu'à ut 7 et ut 9. Mais l'usage des I. n'est pas identique chez les diverses nations, ni chez les divers savants d'une même nation. Helmholtz emploie comme point de départ le zéro, ut-$_0$, ré-$_0$, etc., pour l'octave des tuyaux d'orgue de 8 pieds au-dessous desquels il faut se servir des I. négatifs, ut-$_2$, ré-$_2$, etc., pour l'octave du 32 pieds, ut-$_1$, ré-$_1$, pour celle du 16 pieds, et au-dessus de laquelle on arrive à l'aigu, pour la dernière octave, celle des tuyaux de 1 pied, dite octave tierce, à l'I. 3 : ut^3, ré^3, etc. Gevaert adopte les I. négatifs pour les octaves ut-$_2$ et ut-$_1$, mais il supprime le zéro et commence dès l'octave du 8 pieds à se servir des I. 1 et suivants, jusqu'à 7. Le système des I. s'applique également à la dénomination alphabétique des sons de l'octave, A, B, C, etc. La variabilité du langage des I. engendre l'incertitude, puisque selon les uns ou les autres auteurs, le *la* du diapason normal est exprimé tantôt par la^2 et tantôt par la^3. C'est pour supprimer cette indécision et les confusions qui en résultent, que G. Lyon a proposé le système de numérotation continue des sons de la gamme tempérée. L'ut de 32 pieds de l'orgue donnant 32 vibrations simples, est considéré comme le son musical le plus grave qui soit perceptible aux oreilles humaines. On le marque de l'I. 1; les sons suivants sont numérotés par demi-tons. Le piano commençant au la de cette même octave, commence ainsi par le son 10. L'octave de 32 pieds contient donc les sons de 1 (ut-2) à 12, celle de 16 pieds, de 13 (ut-1) à 24; celle de 8 pieds, de 25 (ut^1) à 36; de 4 pieds (ut^2), de 37 à 48; de 2 pieds (ut^3), de 49 à 60; de 1 pied (ut^4), de 61 à 72; de 1/2 pied ou 6 pouces, (ut^5), de 73 à 84; de 1/4 de pied (ut^6), de 85 à 96; l'ut^7, auquel arrivent quelques pianos modernes, est donc le son 97, I. de G. Lyon et de G. Sizes. (Voy. *Instruments*, Tableau de l'étendue des I.)

Inexécutable, adj. Qui ne peut pas être joué ou chanté. Se dit d'une musique qui dépasse les possibilités des voix ou des instruments auxquels elle est destinée.

Infini, adj. Qui n'a pas de conclusion. (Voy. *Canon.*)

Inflexion, n. f. Légère modification de hauteur dans le son de la parole. L'amplification des I. du lan-

gage est la base de la *déclamation musicale.*

Inganno, n. m. ital., = tromperie. Voy. *Cadenza d'inganno,* ou *Cadence rompue.* (Voy. *Cadence.*)

Inharmonique, adj. Qui ne convient pas à l'harmonie.

Injouable, adj. Qui ne peut pas être joué. Se dit d'un morceau ou d'un passage mal écrit pour l'instrument auquel il est destiné.

Insonore, adj. Qui ne rend pas de son.

Inspiration, n. f. **1.** Premier temps de la respiration. Acte par lequel est mis en jeu l'appareil respiratoire pour faire pénétrer l'air dans les poumons. || **2.** Faculté créatrice, idéation, enthousiasme qui dirige le musicien dans l'invention d'une œuvre musicale. Le préjugé commun se méprend fréquemment sur la source et les manifestations de l'I., qu'il confond avec l'improvisation, en exigeant d'elle un caractère de spontanéité inconciliable en apparence avec le travail de méditation et de gestation spirituelle que révèlent au contraire l'histoire et l'analyse des chefs-d'œuvre. (Voy. *Hyperidéation, Improvisation, Travail.*)

Instrument, n. m. Appareil construit pour la production des sons musicaux. Le grand nombre et la diversité des I. a conduit les auteurs à proposer pour leur étude des classements variables dans leur principe et dans leurs subdivisions. Le classement de Mahillon repose sur le principe acoustique et s'opère d'après le mode de production du son : I, I. autophones, c'est-à-dire sonnant par eux-mêmes, à percussion; II, I. à membranes; III, I. à vent; IV, I. à cordes. Le classement de Gevaert se base sur le caractère musical des I. et le rôle qui leur est dévolu dans la pratique moderne; l'ordre adopté par Mahillon s'y trouve interverti et les subdivisions visent le mode d'obtention du son, c'est-à-dire le genre d'exécution nécessaire à la mise en service de l'appareil sonore. (Voy. le tableau ci-contre.)

Quelques auteurs ont fait usage de classements partiels que pouvait justifier la nature spéciale de leurs travaux. C'est ainsi que les I. à vent « à souffle humain » ont été séparés des I. à vent à clavier, et que d'autre part l'orgue, le piano et les prédécesseurs de celui-ci ont été réunis en une catégorie d'I. « à clavier », artificiellement créée par la seule considération de leur doigté et de leur répertoire qui, en certains cas, se confondrait aussi avec ceux de la harpe et du carillon. La division communément acceptée pour les I. à vent figurant dans l'orchestre, entre les « bois » et les « cuivres » n'a pas la signification d'un classement et ne la justifierait pas, des expériences concluantes ayant établi que la matière employée pour la fabrication des I. à vent n'a aucune ou tout au moins a très peu d'influence sur leur timbre, et plusieurs d'entre eux pouvant en effet se construire, sur un même patron, en bois ou en métal. On a vu encore proposer d'établir, parmi les I. à vent, une catégorie pour ceux « à réservoir d'air », où eussent dû figurer, auprès de l'orgue, les cornemuses et les musettes et qui n'empêchait pas leurs auteurs de placer séparément les jeux d'orgue dits jeux de flûte et jeux à anche parmi les I. à vent à embouchure et à anche. On a pareillement essayé de former une catégorie d'I. « à bocal » où se confondraient des variétés élois gnées l'une de l'autre par d'autre. caractères essentiels de leur facture. Le classement de Gevaert peut prévaloir comme le plus logique et le mieux approprié à des conditions musicales, théoriques et pratiques. En s'y conformant, il est permis d'y ajouter quelques observations historiques.

I. — I. à cordes. Le groupe B, *a, bb, I. à cordes pincées par les doigts, sans manche,* a certainement précédé les autres variétés pour l'extrême simplicité de sa construction, qui consistait à tendre autant de cordes que l'on désirait de sons, à les tendre d'une manière invariable et à les faire résonner en les attaquant directement, du bout des doigts : la *lyre* des Anciens; la *harpe,* connue dans l'Égypte des Pharaons et, dans le haut moyen âge, des peuples bretons et gaéliques, représentée aujourd'hui par les deux modèles de harpe à double mouvement et de harpe chromatique; au même groupe doit se rattacher la *cithare* antique, de laquelle est issu le *psallérion* du moyen âge, bien qu'ici les cordes soient griffées à l'aide d'un plectre; le *czymbalum* des tziganes; la *zither* des montagnards bavarois et tyroliens.

Le groupe B, *a, aa, I. à cordes pincées, à manche,* qui est d'origine orientale, et dont les premiers spécimens connus dans le moyen âge occidental n'y apparaissent qu'à la suite des invasions musulmanes et des croisades, résulte d'une transformation

I. — Instruments a cordes.

- A, frottées
  - *a* par l'archet
  - *b* par une roue
- B, pincées
  - *a* par les doigts
    - *aa* avec manche
    - *bb* sans manche
  - *b* par un mécanisme à clavier
- C, percutées
  - *a* à la main
  - *b* par un mécanisme à clavier

II. — Instruments a vent.

- A à bouche
  - *a* latérale
  - *b* biseautée
- B à anche
  - *a* à tuyau cylindrique
    - *aa* à anche battante
    - *bb* à anche double
  - *b* à tuyau conique
    - *aa* à anche battante
    - *bb* à anche double
- C à embouchure
  - *a* naturels
  - *b* chromatiques
    - *aa* à coulisse
    - *bb* à trous (clefs)
    - *cc* à pistons
- D à claviers polyphones
  - *a* à tuyaux (orgue)
  - *b* sans tuyaux (harmonium)

III. — Instruments a membranes.

- A à sons déterminés (timbales)
- B à sons indéterminés

IV. — Instruments autophones.

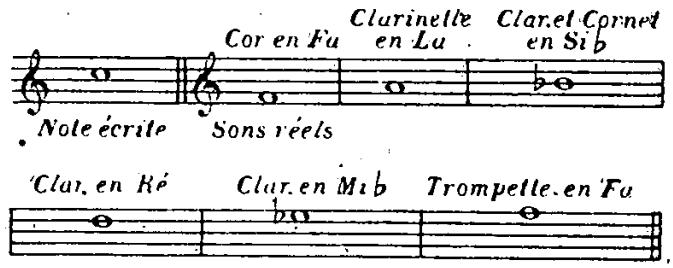
- A à sons déterminés
- B à sons indéterminés

du groupe B, *a*, *bb*, qui est tout ensemble une simplification, par la réduction du nombre des cordes, et un accroissement du pouvoir musical, par l'addition d'un manche sur lequel passent les cordes, chacune fournissant une série de sons correspondant aux différences de longueur que lui impose la pression des doigts de la main gauche. Le *luth* avec ses agrandissements intitulés *archiluth*, *chitarrone*, *théorbe*, la *guitare* en ses diverses dimensions, le *cistre* surnommé « guitare allemande », la *pandore*, la *mandore* avec son diminutif la *mandoline*, la *lyre-guitare*, la *balalaïka* et la *guzla* populaire des Russes, le *banjo* des nègres américains, appartiennent à ce groupe nombreux, dont aucun représentant n'a pu acquérir le droit de figurer dans l'orchestre moderne, et que représente seule aujourd'hui, à un certain degré de culture artistique, la guitare. — Le groupe B, *b*, de Gevaert, *1. à cordes pincées par un mécanisme à clavier*, a disparu de l'usage moderne ou n'y figure plus qu'à titre de reconstitution historique; il a compris autrefois les formes multiples de l'*épinette*, de la *virginale* et du *clavecin*. — Le groupe C, *1. à cordes percutées*, est en étroite parenté historique avec le précédent. Sous leur forme primitive, les I. qu'il rassemble se présentent en *a*, sous la forme d'une harpe ou d'une cithare couchées sur une caisse de résonance et dont les cordes sont frappées au moyen de deux petits maillets tenus dans les deux mains; c'est le type du *tympanon* et du *cymbalon*. A un degré plus avancé d'industrie, le mécanisme du clavier, emprunté à l'épinette, vient s'adapter au tympanon et produit en *b* le type du *clavicorde*, qui engendre le *clavecin à marteaux* et le *piano* moderne. — Le groupe A du classement de Gevaert comprend en *a* les *1. à cordes frottées par un archet*. Leur origine se découvre dans l'Extrême-Orient, à une époque très reculée et, sans que l'on puisse suivre la trace de leurs migrations, ils apparaissent au VIe s. de notre ère, chez les Bretons, sous la forme massive et maladroite du *chrout*, auquel succède le *rebec*, puis la *vièle*, ou vielle, dont l'existence se prolonge en Allemagne dans le *Fiedel* populaire, tandis que les pays latins lui donnent pour successeurs la famille des *violes*, avec ses dérivés la *lira*, l'*orphéoréon*, le *baryton*, puis celle du *violon*, devenue, en ses quatre dimensions, *violon*, *alto*, *violoncelle* et *contrebasse*, la pierre angulaire de l'orchestre moderne. Auprès du magnifique développement du groupe des I. à archet, le groupe A, *b*, *1. à cordes frottées par une roue*, avorte et ne présente que les modèles rustiques de la *chifonie* du moyen âge et de la *vielle à roue*, abandonnée aux divertissements ruraux de quelques provinces, après avoir joui, pendant le XVIIIe s., d'une vogue éphémère.

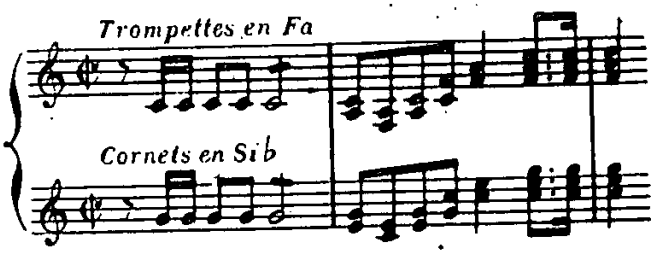
II. — La classe des *1. à vent* est celle qui comprend le plus grand nombre de types différents. L'une des caractéristiques de cette catégorie d'appareils est en effet son manque de fixité. Tandis que depuis le XVIIe s. la famille du violon est parvenue à une perfection de facture qui n'a plus nécessité ni permis aucune modification, les différents groupes d'I. à vent n'ont cessé de subir d'incessantes transformations, qui ont à la fois accru leur nombre et renouvelé leur construction et leur jeu. La matière employée pour leur fabrication étant d'importance nulle ou secondaire, et la forme imposée aux contours du tube étant sans influence sur la hauteur du son, la longueur, le diamètre et le mode d'accès de l'air dans le tuyau restent les caractères déterminants des groupes et des variétés. La longueur théorique d'un I. se mesure depuis l'orifice d'entrée jusqu'à l'extrémité du pavillon, en suivant tous les replis du tube. Dans le classement de Gevaert, le groupe A est entièrement constitué par les flûtes, *a*) à bouche latérale, que représentent aujourd'hui la *grande* et la *petite flûte d'orchestre* et le *fifre*, issus de l'ancienne flûte traversière, ou flûte d'Allemand, et *b*) à bouche biseautée, comprenant les dérivés de l'ancienne flûte droite ou flûte à bec, avec le *flageolet*, le *flûtet*, ou *galoubet*, et les variétés de la *cornemuse* et de la *musette*, dans lesquelles, malgré la présence de plusieurs tuyaux et d'un réservoir d'air, le principe de la bouche biseautée est maintenu pour le tuyau principal, celui que l'exécutant place entre ses lèvres, mais ces dernières variétés ont une anche pour organe sonore. — Le groupe B, comprenant les *1. à anche*, est divisé par Gevaert en deux séries, d'après la forme cylindrique ou conique du tube, chacune ensuite étant subdivisée en *1. à anche* battante et à anche double. A ce groupe très important appartiennent en première ligne la descendance nombreuse du *chalumeau*, lui-même héritier de l'*aulos* grec et de la *tibia* romaine : les variétés de la *bombarde*, du *hautbois*, du *basson*, du *cromorne*, de la *clarinette*; enfin, parmi les instruments de cuivre inventés au XIXe siècle, le *saxophone*, qui joint

la famille des anches à la suivante. — Dans le groupe C, *I. à embouchure*, prennent place presque tous les instruments communément rangés sous le titre « les cuivres »; ils s'y rangent en deux catégories : *I. naturels* et *I. chromatiques*. On nomme instruments simples, ou naturels, ceux dans lesquels le partage du tuyau s'opère uniquement par la gradation de la pression des lèvres sur l'embouchure, une augmentation de vitesse des vibrations résultant d'une pression plus forte, et produisant un son plus aigu de la série naturelle des sons harmoniques. Le *cor simple*, la *trompe de chasse*, le *clairon*, la *trompette simple* forment cette famille primitive, à laquelle appartiennent des I. populaires, tels que le *cor des Alpes* et qui a engendré les I. chromatiques. Ceux-ci sont le développement d'I. naturels, auxquels des artifices de facture sont venus apporter les moyens d'accroître ou de réduire mécaniquement la longueur du tuyau, et de lui faire rendre tous les intervalles de la gamme, dans une étendue donnée. Les trois subdivisions : *a*) à coulisse, *b*) à trous et à clefs, *c*) à pistons, que fixe Gevaert, correspondent sommairement à l'ordre chronologique de ces transformations. Dans la première se range le *trombone*, successeur de la *saquebute*. Dans la seconde figurent les I. dont le tube a été percé d'un nombre approprié de trous, ouverts et obturés à l'origine par le simple usage des doigts et peu à peu munis de fermetures plus hermétiques, en forme de petites soupapes ou spatules, appelées clefs, que manœuvrent les doigts de l'exécutant, et que des perfectionnements de facture ont disposés en séries réunies par des tringles et des anneaux mobiles. La flûte, le hautbois, le basson, ont été pourvus de clefs avant les instruments à embouchure, cor, cornet de postillon, trompette, etc. Le mécanisme des pistons, qui caractérise la dernière subdivision du classement de Gevaert, est d'invention plus récente; sa commodité pour l'exécution l'a fait adapter à presque tous les modèles d'I. à embouchure proposés et remaniés par les facteurs modernes.

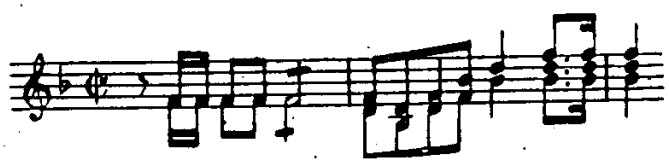
A quelque famille qu'ils appartiennent, la plupart des I. à vent se rangent aujourd'hui sous la dénomination générale d'*I. transpositeurs*. On désigne ainsi tout I. qui sonne dans un ton différent de celui qui est exprimé par la notation. Jusqu'à la fin du XVIIIe s., il y eut peu ou point d'I. transpositeurs. Chaque sorte d'I. se construisait d'ordinaire en une seule dimension. Lorsque, pour obtenir une plus grande étendue sonore, on imagina d'établir plusieurs modèles différents d'un même type, les uns plus grands et sonnant plus bas, les autres plus petits, atteignant des sons plus élevés, le doigté et la position des lèvres restant les mêmes, il fallut tenir compte du médiocre avancement de l'éducation musicale chez les instrumentistes des orchestres et, pour ne pas exiger d'eux la lecture dans le ton réel, les compositeurs consentirent à « sacrifier la clarté de leurs partitions », en écrivant dans la tonalité unique et fictive d'ut majeur les parties des I. transpositeurs. Ainsi prit naissance une coutume que Saint-Saëns a qualifiée d' « anomalie barbare » et qui jette dans la rédaction et la lecture de la partition un trouble et une incohérence unanimement reconnus. La multiplication du nombre des I. à vent et la création d'orchestres d' « harmonie », qui en sont exclusivement formés, ont porté cette incohérence à son comble. Si l'on passe en revue les modèles les plus répandus de ces divers instruments, on constate que les parties de flûte, de basson et de trombone s'écrivent seules dans le ton réel, tandis que celles des bugle, clarinette, cor, cornet, saxhorn, saxophone et trompette en si bémol se notent une seconde majeure plus haut que la note réelle. Celles de clarinette, cornet ou trompette en la, une tierce mineure plus haut; celles de clarinette et cor anglais en fa, une quinte plus haut; celles de clarinette basse, cor en si bémol grave, saxhorn baryton, saxophone ténor, une neuvième majeure plus haut, etc.



Un exemple typique, cité dans les traités modernes d'instrumentation, est celui de la fanfare qui commence la marche de *Tannhäuser*; notée pour deux groupes, l'un de trompettes en fa, l'autre de cornets à pistons en si bémol, elle se présentera, dans la partition, sous cet aspect :



tandis que, exprimée en sons réels, elle sonnera :



Les incessantes modifications de la facture compliquent encore ce système et obligent en certains cas les exécutants à transposer eux-mêmes de nouveau leur partie en la jouant, la notation n'exprimant alors ni le son réel, ni le son conventionnel qui dépend du doigté de l'I. Tel est le cas pour les parties de clarinette de nombreux ouvrages de l'époque classique, destinées à des modèles abandonnés de cet I. Un essai de « notation uniforme », préconisé dans les corps de musique militaire en raison de l'identité des procédés d'exécution sur tous les instruments à pistons, a eu pour résultat de noter les basses et les parties supérieures dans la même octave, et d'imposer une notation différente aux mêmes parties, selon qu'elles figurent dans une œuvre destinée à l'orchestre ou à une « musique d'harmonie ». En 1880, le corniste H. Chaussier fit sur son instrument l'essai d'un système de pistons opposé à l'usage courant et qui permettait de jouer dans le ton réel; il adapta dans les années suivantes cette invention aux autres I. à embouchure et réussit à former une *Fanfare en ut*, entièrement composée d'I. de même tonalité, jouant, comme les I. à cordes, sans transposition; la « force de l'habitude » et les intérêts conjugués des exécutants et des fabricants mirent obstacle au succès de cette tentative, qui sera reprise tôt ou tard et mettra un jour fin à la regrettable anarchie de la partition actuelle. En dehors des fonctions importantes qu'ils accomplissent dans l'orchestre symphonique, les I. à vent des groupes A et B et quelques-uns du groupe C ont tenu et tiennent des rôles plus ou moins actifs dans la musique de chambre. On formait, aux XVIe et XVIIe s., des « Concerts de flûtes » comme des « Concerts de violes », en les combinant par familles, et des petits *orchestres* de musettes, hautbois ou chalumeaux et cromornes, pour les « assemblées » de danse. Les premiers auteurs de sonates, dans le XVIIIe s., furent loin d'avoir uniquement en vue les I. à cordes, et laissèrent souvent leurs interprètes choisir entre la flûte et le violon; lorsque, dans le même siècle, les progrès de la virtuosité le permirent, on vit se multiplier les concertos et les « symphonies concertantes » dans lesquels un ou plusieurs I. à vent, jouaient en solo, soutenus par un accompagnement de clavecin ou d'orchestre. A ces œuvres, dont le but principal était de faire valoir l'habileté des instrumentistes, s'opposèrent des compositions dirigées vers des desseins plus élevés et dans lesquelles les diverses qualités de timbre étaient appelées à réaliser des nuances particulières du langage musical. Mozart, Beethoven, Weber ont laissé des œuvres de musique de chambre spécialement destinées à un ou plusieurs I. à vent, avec ou sans mélange d'I. à cordes ou de piano : Mozart, *Quintette en la* pour clarinette et instruments à archets; *Concerto* pour flûte et harpe; *Quatuor* avec hautbois; — le *Septuor*, op. 20, de Beethoven pour cor, clarinette, basson, violon, alto, violoncelle et contrebasse; son *Trio en si* ♭, op. 11, pour clarinette et archets; un autre *Trio* pour deux hautbois et cor anglais, sa *Sonate*, op. 17, pour piano et cor (1800); le *Quintette*, op. 16, piano, hautbois, clarinette, basson, cor; — Weber, *Concertino* pour clarinette, avec quatuor à cordes, op. 26, et *Quintette*, op. 34; *Duo concertant*, op. 48, pour clarinette et piano; *Variations*, op. 33; — on peut citer encore le *Septuor en ré mineur*, de Hummel, op. 74, pour piano, flûte, hautbois, cor, alto, violoncelle, contrebasse.

Parmi les œuvres modernes, un *Quintuor*, de Rimsky-Korsakow (1876), pour piano, clarinette, flûte, cor et basson; la *Romance* pour cor, de Saint-Saëns; le *Choral et Variations* de Widor pour harpe et quatuor à cordes; le *Septuor*, de d'Indy pour trompette, deux flûtes, et instruments à cordes (1886), sa suite intitulée *Chansons et danse* (1898) pour instruments à vents, son *Trio* pour piano, clarinette et violoncelle (1887); les *Trios* de Brahms, etc. Des sociétés ont été formées, à Paris en 1879 et en 1896, à Londres, etc., pour donner des

TABLEAU DE L'ÉTENDUE DES INSTRUMENTS EN SONS RÉELS EMPLOYÉS

	DE :		A :	
Piano	la	10	ut	97
Violon	sol	44	mi	89
Alto	ut	37	la	82
Violoncelle	ut	25	la	70
Contrebasse	mi	16	mi	53
Trompe de chasse en ré	ré	27	ré	51
Trompette de Cavalerie en mi bémol	mi bémol	40	mi bémol	64
Clairon d'Infanterie en si bémol	si bémol	47	si bémol	71
Cor d'harmonie en fa sans pistons	fa	30	fa	54
— — à 3 pistons	si	24	fa	54
Trombone alto mi bémol à coulisse ou à 3 pistons	sol	32	ré	62
— ténor ut —	mi	29	si bémol	59
— — à 3 pistons	si bémol	23	si bémol	59
— basse sol à coulisse ou à 3 pistons	si	24	fa	54
— contrebasse en si bémol	ré	15	la bémol	45
Cornet à 3 pistons en mi bémol	la	46	mi bémol	76
— — en ut	fa dièse	43	ut	73
— — en si bémol	mi	41	si bémol	71
Trompette à 3 pistons en mi bémol aigu	la	46	mi bémol	76
— — en ré	sol dièse	45	ré	75
— — en ut	fa dièse	43	ut	73
— — en si bémol	mi	41	si bémol	71
— — en sol	ut dièse	38	sol	68
— — en fa	si	36	fa	66
— — en mi bémol grave	la	34	mi bémol	64
Petit bugle en mi bémol 3 pistons	la	46	mi bémol	76
Bugle en si bémol 3 pistons	mi	41	si bémol	71
Saxhorn alto en mi bémol 3 pistons	la	34	mi bémol	64
— baryton en si bémol 3 pistons	mi	29	si bémol	59
— basse en si bémol 4 pistons	si bémol	23	si bémol	59
— contrebasse en mi bémol 3 pistons	la	22	mi bémol	52
— — en si bémol —	mi	17	si bémol	47
Clarinette en mi bémol	sol	44	ré	87
— en ut	mi	41	si	84
— en si bémol	ré	39	la	82
— en la	ut dièse	38	sol dièse	81
— alto en mi bémol	sol	32	ré	75
— basse en si bémol	ré	27	la	70
Hautbois en ut	si bémol	47	sol	80
Cor anglais en fa	mi	41	ut	73
Basson en ut	si bémol	23	ut	61
Contrebasson	si bémol	12	ut	49
Saxophone soprano en si bémol	la bémol	45	mi bémol	76
— alto en mi bémol	ré bémol	38	la bémol	69
— ténor en si bémol	la bémol	33	mi bémol	64
— baryton en mi bémol	ré bémol	26	la bémol	57
— basse en si bémol	la bémol	21	mi bémol	52
Flageolet	la	70	si	96
Petite flûte en ré bémol	mi bémol	64	ré bémol	98
— en ut	ré	63	ut	97
Grande flûte en ut	si	48	la	94
Harpe	ré	15	sol	92

concerts de musique de chambre pour I. à vent, qui ont été fort suivis pendant quelques années et ont fait éclore des œuvres très intéressantes.

La division D de la classe des I. à vent contient, dans le classement de Gevaert, les *I. polyphones à clavier* : d'une part, *l'orgue à tuyaux*, où

sont réunis tous les types de tuyaux, à bouche et à anche, coniques et cylindriques, d'autre part, l'*harmonium* et les I. similaires à anches sans tuyaux, y compris l'*accordéon*.

III et IV. — Les I. généralement réunis sous l'appellation commune d'*I. de percussion*, forment les classes I et II de Mahillon, la classe III de Gevaert, et se divisent en 2 genres : les *I. à membranes*, A) à sons déterminés; division uniquement formée par les *timbales*; B) à sons indéterminés, division renfermant les différents modèles de *tambour*, avec la *grosse caisse*, le *tambour de basque* et le *tambourin*; et les *I. autophones*, littér., qui résonnent d'eux-mêmes : classe très nombreuse, où se réunissent toutes les dimensions de *cloches* et de barres ou lames métalliques percutées, y compris les *carillons* polyphones à clavier ou à tambour des monuments publics, et les jeux de timbres ou de lames désignés par les noms de *carillon*, *glockenspiel*, *célesta* ou *harmonica*; puis l'*enclume*, le *triangle*, les *crotales* et le *sistre* antiques; les I. à percussion en bois, le *claquebois* ou *xylophone*, les *castagnettes*; enfin, chez les peuples de l'Extrême-Orient, les jeux de pierres sonores qui suppléent les jeux de cloches. L'orchestre moderne utilise, selon le style et l'intention dramatique ou descriptive de la composition, les I. de percussion. Chez toutes les nations, le tambour est, avec ou sans l'assistance du clairon ou du fifre, l'I. militaire par excellence.

L'industrie de la fabrication des I. de tous genres a pris, dans les temps modernes, une extension qui ne s'est pas révélée seulement par le nombre croissant des exemplaires mis dans le commerce, mais par la variété des modèles à la création desquels s'ingénient constamment les facteurs et pour lesquels ils imaginent des noms nouveaux. La nomenclature musicale s'en trouverait surchargée, si le plus grand nombre de ces vocables ne s'appliquait à des agents sonores d'une vitalité éphémère et dont l'existence, à un moment donné, n'est constatée, peu d'années après, que par celle d'un brevet d'invention parfois même non exploité. L'*Organographie* de Pontécoulant (1861) et les livres de C. Pierre sur la facture (1893 et s.) sont précieux pour se rendre compte de ces divers essais.

Les *I. enregistreurs* sont des appareils servant à recueillir et à noter mécaniquement les sons musicaux. Les premiers essais d'instruments de ce genre avaient pour but de fixer les improvisations d'un maître, au fur et à mesure de leur exécution. Un ministre anglais, John Creed, imagina en 1747 une machine dont la description parut à cette date dans les *Transactions philosophiques* de Londres. Sur cet exemple et à l'instigation du mathématicien Euler, deux Allemands, Hohlfeld et Muger, s'occupèrent simultanément, mais séparément, vers 1750, d'un instrument analogue, dont chacun revendiqua la priorité et qui reposait également sur un système de cylindres déroulant automatiquement, sous les touches d'un clavecin, une bande de papier sans fin, impressionnée par des pointes de crayons ou par des poinçons, selon la pression exercée sur le clavier par les doigts de l'exécutant. C'est sur le même principe que furent à maintes reprises renouvelées les mêmes tentatives, depuis le *mélographe* de Pape (1824), celui d'Eisenmenger (1836), le *pianographe* de Guérin (1844) jusqu'aux *enregistreurs* de Rivoire (1895) et de Dogilbert (1913) et à l'*automusicographe* d'Angelo Barbieri. Le problème a été résolu dans une certaine mesure dans la construction de quelques pianos mécaniques destinés à reproduire automatiquement l'exécution d'un morceau; le jeu du virtuose impressionne directement ou par l'intermédiaire d'un courant électrique, la feuille de carton que déroule un système de cylindres; les marques obtenues servent de modèle à l'établissement des rouleaux perforés qui seront édités pour l'usage de telle ou telle sorte d'instrument. (Voy. *Instruments mécaniques*.) D'autre part, le désir de donner une base rigoureusement scientifique aux recherches musicales, faisait apercevoir l'utilité d'instruments spéciaux d'une parfaite précision. Dès que le permirent ses progrès, la photographie vint en aide à l'étude des vibrations; elle sert aujourd'hui sous la forme de cinématographie à l'observation des qualités et des défauts de la voix. L'invention géniale du *phonographe* (1880) permit de recueillir le tracé graphique de séries de sons successifs ou simultanés; le secours qu'il prête notamment à l'ethnographie musicale est inestimable. La notation du rythme, séparé de l'intonation mélodique, a été le but poursuivi dans la construction du *cymographe* Baltzar et de l'*enregistreur* Rousselot, qui donne une base expérimentale aux leçons de phonétique professées par son auteur au Collège de France. (Voy. *Phonographe*, *Phonétique*, *Photographie*.)

Quelques I. de ce genre ont été combinés sur des bases électromagné-

tiques. C'est pour un projet de pianographe que fut prononcé pour la première fois, en 1863, par Fenby, de Worcester, le nom de phonographe, plus tard attaché à la féconde invention d'Edison. En 1881, Föhr, de Stuttgart, construisit un I. composé d'emprunts faits au télégraphe électrochimique de Bain et dans lequel la notation était obtenue pendant l'exécution au clavier, sous l'aspect de barres horizontales de diverses longueurs, tracées, sur une bande de papier spécial, par des styles obéissant à la pression des touches. L'électricité fut employée aussi par l'anglais Neale, dans un *pianotype* construit en 1901.

Par *I. mécaniques* on désigne les I. de genres quelconques, auxquels a été adapté un moteur artificiel remplaçant le jeu du musicien. Dans cette catégorie viennent se ranger les *boîtes à musique*, *pendules*, *serinettes*, etc., qui contiennent une série de lames métalliques vibrant comme anches libres, lorsqu'elles sont griffées par les dents d'un cylindre à manivelle ou à mouvement d'horlogerie; les *carillons*, dont le *tambour* est un énorme cylindre, mû par l'effort des bras ou par l'énergie électrique; les *orgues de Barbarie* qui sont proprement des orgues portatifs à manivelle, et dont les modèles agrandis construits par Gavioli et autres, sont de grandes orgues à tuyaux, mûs par la vapeur ou l'électricité; les divers modèles de pianos qui consistent parfois en un clavier posé devant celui d'un piano ordinaire, que ses touches viennent marteler lorsque le mécanisme qui l'anime est déclenché. Le succès commercial de ces divers appareils est assuré dans les salles de danse, les cafés, les cinémas et chez quelques amateurs qui trouvent à leur possession l'avantage de jouissances musicales, acquises sans aucune étude. (Voy. *Orgue*, *Piano*, *Pianola*, *Serinette*.)

Instrumental, adj. 2 g. Qui appartient au style ou à la technique des instruments. (Voy. *Musique instrumentale*.)

Instrumentation, n. f. Art de distribuer les parties d'une composition harmonique entre différents instruments, de manière à l'enrichir des ressources de coloris que présentent les timbres particuliers à chacun. Cet art est relativement récent. Bien que l'on soit assuré par les témoignages contemporains du soin que prenaient les anciens compositeurs, et notamment Monteverde, pour l'I. de leurs ouvrages dramatiques, ils ne la mettaient pas souvent par écrit, mais l'organisaient selon les disponibilités de l'orchestre dont ils disposaient. L'usage de la basse continue et la latitude laissée aux exécutants quant à son développement et à sa distribution entre un plus ou moins grand nombre d'instruments, maintint jusque dans le XVIIIe s. un point de vue très différent du nôtre à l'égard de l'importance expressive et technique de l'I. Les airs avec accompagnement obligé, dans lesquels un ou deux instruments, traités en solo, se détachent de l'orchestre, pour dialoguer avec les voix, démontrent à quel point les maîtres, cependant, et Bach en particulier, dans ses *Cantates*, savaient pénétrer l'esprit propre à chaque timbre instrumental, et mettre en relief ses ressources. Curieux de tous les agents sonores qu'il peut, à un jour donné, trouver à sa portée, Bach semble se plaire à en essayer les couleurs en les associant séparément tour à tour à la voix, selon que le texte appelle une traduction musicale plus pathétique ou plus sentimentale, plus véhémente ou plus mélancolique. Il contribue ainsi puissamment à fixer le *symbolisme* de l'instrumentation, que les compositeurs d'opéra développent en même temps dans un sens plus complexe et plus réaliste. Déjà chez Lulli l'I. se fait l'auxiliaire de l'expression et certaines acceptions se fixent en raison du caractère propre à chaque timbre : la flûte accompagne les airs de sommeil, les songes heureux, le hautbois localise une action champêtre, la trompette annonce les entrées de guerriers et les airs de triomphe. Ce sont les couleurs fondamentales du prisme que fait chatoyer Rameau d'une main plus légère et plus hardie et qu'enrichissent de jour en jour les maîtres de l'art dramatique, de telle sorte que les progrès de l'I. apparaissent comme un résultat des transformations successives du style d'opéra, puis de la création du style symphonique et des tendances modernes de celui-ci vers la musique descriptive et la symphonie à programme. Le premier grand traité de l'art de l'I. et de l'orchestration a pour auteur le musicien qui incarne ce genre à l'époque romantique, Hector Berlioz, et qui incarne aussi, dans la même période, le génie du coloris instrumental. Ce traité, publié en 1848, est resté classique. Lors de sa réédition en Allemagne, Richard Strauss y a joint un supplément composé d'après les œuvres de R. Wagner et les siennes propres. Les traités de Gevaert (1885),

de Widor (1893), celui de Parès (1897), spécial aux orchestres militaires ou civils d'instruments à vent, et celui de Rimsky-Korsakow (1910) entièrement établi sur des exemples tirés des compositions de ce maître, offrent un tableau complet des ressources modernes de l'I. et de l'usage qu'en savent faire les auteurs contemporains. (Voy. *Orchestre.*)

Instrumenter, v. t. Disposer une composition pour les instruments.

Instrumentiste, n. 2 g. Celui, celle qui joue d'un instrument. Se dit surtout par opposition aux chanteurs et pour distinguer, dans une exécution d'ensemble, les membres du chœur de ceux de l'orchestre.

Intense, adj. Qual. d'un son qui vibre fortement. || Qual. d'un mode antique dont la finale est montée à la tierce.

Intensité, n. f. Volume du son. Qualité plus ou moins forte du son émis ou perçu. L'I. du son est proportionnelle au carré de l'amplitude des vibrations qui le produisent. La gradation de l'énergie dans l'attaque du son détermine l'amplitude et produit les *nuances* dynamiques dont l'emploi raisonné concourt à l'expression et à la beauté de l'exécution musicale.

Interférence, n. f. Entre-croisement des ondes sonores à l'aller et au retour; il y a I. lorsqu'il s'agit de 2 sons identiques qui s'annulent. Il y a *battement* lorsque 2 sons se trouvent très rapprochés l'un de l'autre, sans être absolument identiques. On expérimente le phénomène de l'I. en plaçant l'un à côté de l'autre sur le même sommier 2 tuyaux d'orgue semblables et accordés exactement à l'unisson; chacun d'eux donne séparément un son net et égal; si l'on fait arriver le vent dans les 2 tuyaux à la fois, leur sonorité s'annule et l'on ne perçoit plus qu'un souffle insonore.

Interligne, n. m. Espace compris entre 2 lignes de la portée. Il y a 3 interlignes dans la portée de chant grégorien, 4 dans la portée musicale usuelle de cinq lignes. On les compte de bas en haut.

Interlude, n. m. Petite pièce instrumentale jouée entre deux morceaux plus considérables. Dans la musique d'orgue, petit morceau exécuté entre les strophes ou les versets d'une hymne ou d'un psaume.

Intermède, n. m. Petite pièce de théâtre introduite entre deux actes de la pièce principale. L'usage en était établi dans les spectacles de cour, à la fin du XVIe s. Six I. en musique s'entremêlaient aux scènes de la comédie jouée à Florence en 1589 pour les noces de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine; chacun comprenait plusieurs madrigaux accompagnés par divers instruments; ils avaient pour auteurs Malvezzi et Marenzio et furent publiés en 1591. C'est sous la forme et le titre d'I. que furent composés les premiers opéras-bouffes italiens et que quelques-uns des plus célèbres d'entre eux, notamment la *Serva Padrona,* de Pergolèse, furent représentés à Paris (1729 et 1752). *Le Devin du village,* de J.-J. Rousseau (1752), fut intitulé I. Encore en 1779, *L'Italiana a Londra,* de Cimarosa, reçoit le titre de « I. à cinq voix ». On donne ce titre aujourd'hui à des scènes d'opéra ou de ballet faisant corps avec l'ouvrage principal, mais y apportant un élément accessoire, qui suspend ou ralentit l'action.

Intermédiaire, adj. qual. Les parties d'une composition harmonique qui sont situées entre le dessus et la basse.

Interprétation, n. f. Exécution d'une œuvre musicale. Ce vocable exprime particulièrement le rôle assumé par un chanteur, un instrumentiste ou un chef d'orchestre, qui entreprennent de faire connaître une œuvre par l'audition et qui se trouvent en quelque sorte chargés de la traduire ou de l'expliquer, lorsqu'ils réalisent par les sons la pensée écrite du compositeur.

Interprète, n. 2 g. Celui, celle, qui exécute la musique.

Interpréter, v. Action d'exécuter une œuvre musicale.

Intervalle, n. m. Distance d'un son à un autre. Les I. se dénomment d'après le rang qu'ils occupent en montant du grave à l'aigu à partir de la tonique. Ils sont toujours tenus pour ascendants, à moins que le contraire ne soit spécifié. On les dit *mélodiques* lorsque les deux sons dont ils se composent sont entendus successivement, *harmoniques* lorsqu'ils résonnent simultanément. On appelle *I. simples* ceux qui sont contenus dans l'octave, *composés* ou *redoublés,* ceux qui répètent un I. simple à la distance d'une ou plusieurs octaves. Les I. simples sont la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième et l'octave; les I. composés sont la neuvième (redoublement de la seconde), la dixième (redoublement de la tierce), etc. Un I. est *diatonique* lorsqu'il est formé de 2 notes appartenant à une même gamme diato-

TABLEAU DES INTERVALLES

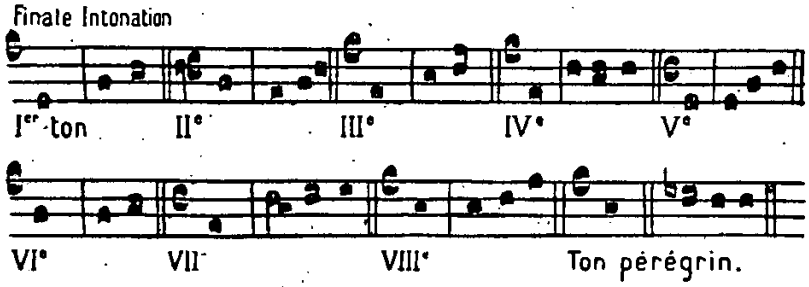
CONTENANCE	DÉSIGNATION	CLASSEMENT
Aucun intervalle :	**Unisson**	**Consonance** parfaite.
Comma pythagoricien :	Intervalle enharmonique.	
$\frac{1}{2}$ ton chromatique : $\frac{1}{2}$ ton diatonique :	(Aucun qualificatif). **Seconde** mineure.	**Dissonance.**
1 ton.	1 ton diatonique. **Seconde** majeure.	
	2 $\frac{1}{2}$ tons diat. *Tierce* diminuée.	
1 ton $\frac{1}{2}$.	1 t.; $\frac{1}{2}$ t. chrom. *Seconde* augmentée.	
	1 t.; $\frac{1}{2}$ t. diat. **Tierce** mineure.	**Consonance** imparfaite.
2 tons.	**Tierce** majeure.	
2 tons $\frac{1}{2}$.	2 t.; $\frac{1}{2}$ t. chrom. *Tierce* augmentée.	
	2 t.; $\frac{1}{2}$ t. diat. **Quarte** . . juste.	**Consonance** mixte.
3 tons (ou Triton).	3 t. entiers. *Quarte* augmentée.	
	2 t.; 2 $\frac{1}{2}$ t. *Quinte* diminuée.	
3 tons $\frac{1}{2}$.	3 t.; 1 $\frac{1}{2}$ t. **Quinte** . . juste.	**Consonance** parfaite.
	2 t.; 3 $\frac{1}{2}$ t. *Sixte* diminuée.	
4 tons.	3 t.; $\frac{1}{2}$ t. diat.; $\frac{1}{2}$ t. chrom. *Quinte* augmentée.	
	3 t.; 2 $\frac{1}{2}$ t. diat. **Sixte** mineure.	**Consonance** imparfaite.
4 tons $\frac{1}{2}$.	4 t.; $\frac{1}{2}$ t. diat. **Sixte** majeure.	
	4 t.; $\frac{1}{2}$ t. chrom. *Septième* diminuée.	
5 tons.	4 t.; $\frac{1}{2}$ t. diat.; $\frac{1}{2}$ t. chrom. *Sixte* augmentée.	
	4 t.; 2 $\frac{1}{2}$ t. diat. **Septième** mineure.	**Dissonance.**
5 tons $\frac{1}{2}$.	**Septième** majeure.	
6 tons.	**Octave** . .	**Consonance** parfaite.
6 tons $\frac{1}{2}$.	*Octave* augmentée.	

Au delà, la Seconde redoublée prend le nom de *Neuvième*.
Au delà, la Tierce redoublée prend le nom de *Dixième*.
Au delà, la Quinte redoublée prend le nom de *Douzième*.

nique; il est *chromatique* lorsqu'il ne peut être formé que par le secours d'une altération accidentelle. L'*I. augmenté* est d'un demi-ton chromatique plus grand que l'*I. majeur* du même nom; l'*I. mineur* est d'un demi-ton chromatique plus petit que l'I. majeur du même nom; l'*I. diminué* est d'un demi-ton chromatique plus petit que l'I. mineur du même nom. Les *I. sous-diminués* et *sur-augmentés* sont respectivement d'un demi-ton chromatique plus petits ou plus grands que les intervalles diminués ou augmentés du même nom. Par le *renversement*, un I. majeur devient mineur, et réciproquement. La *quarte* et la *quinte*, dont la composition ne varie pas selon le mode sont dits *I. justes*. (Voy. *Consonance, Dissonance, Renversement.*)

Intonatio. V. *Intonation* et *Prélude.*

Intonation, n. f. **1.** Manière d'attaquer le son vocal; l'I. est *juste*, quand la voix émet exactement le son voulu; elle est *douteuse*, lorsqu'elle laisse l'oreille dans l'incertitude; elle est *fausse*, lorsque le son produit diffère du son exigible. ‖ **2.** Inflexions musicales de la voix parlée. Accentuation réglée et sonore des paroles dans les commandements militaires. ‖ **3.** Formule de chant servant, dans la psalmodie catholique, à relier la finale de l'antienne avec la dominante du mode sur laquelle doivent se chanter les versets du psaume. Il y a autant de formules d'intonation que de tons de psaume :



‖ **4.** On désigne encore sous le même nom, dans le chant liturgique, les paroles et les notes initiales des chants de l'ordinaire de la messe qui sont entonnés par le célébrant et dont le chœur prend la suite : *Gloria in excelsis Deo*, — (chœur :) *Et in terra*; *Credo in unum Deum* — (chœur :) *Patrem omnipotentem*, etc.

Intonazione. Voy. *Intonation* et *Prélude.*

Intrada, n. f. ital., = entrée. Titre quelquefois donné par les compositeurs du XVIIe s. à de courtes pièces servant d'ouverture ou d'introduction à une suite instrumentale.

Introduction, n. f. Fragment préparatoire, dans un mouvement lent, qui précède l'allegro d'une symphonie ou d'une ouverture, d'une pièce de danse ou d'une chaîne de valses. La forme et les dimensions, la présence ou l'omission de l'I., ses relations thématiques avec le morceau qu'elle annonce, ne dépendent que de l'imagination du compositeur et restent absolument libres chez les auteurs même les plus accoutumés aux formes régulières. Quatre des *Symphonies* de Beethoven sont précédées d'une I., ainsi que ses ouvertures de *Leonore*, n° 2 et 3; dans ses *Quatuors*, op. 130 et 132, les thèmes de l'I. et de l'allegro se mélangent. Les I. des ouvertures de *Freischütz*, de Weber (1823), de *Guillaume Tell*, de Rossini (1829), de *Benvenuto Cellini*, de Berlioz (1834-1837), sont au nombre des exemples les plus célèbres que l'on puisse citer. Le titre d'I., désigne fréquemment, dans l'ancien répertoire, la première scène d'un opéra. Pris comme synonyme de *prélude*, il caractérise une forme abrégée d'ouverture, précédant, soit l'opéra tout entier, soit l'un de ses actes. C'est en ce sens que Wagner, dans *Lohengrin*, dans *Tristan et Isolde*, et dans les *Niebelungen*, emploie le mot allemand *Einleitung* qui est l'équivalent du mot I.

Introït, n. m. Antienne chantée par le chœur au commencement de la messe, dans le moment que le prêtre s'avance vers l'autel.

Invention, n. f. Action d'imaginer, de créer des pensées ou des formes nouvelles. La masse des amateurs désigne communément par le nom d'*Inspiration* la faculté d'inventer des dessins mélodiques; mais à cette partie de la composition ne se borne pas le don de l'invention en musique. Les maîtres du style contrepointique, au XVIe s., imaginaient rarement eux-mêmes les motifs sur lesquels ils faisaient reposer leurs œuvres; ces motifs étaient presque toujours empruntés à des pièces antérieures, religieuses ou profanes; mais ils déployaient une fertilité d'invention inépuisable dans la manière dont ils développaient et travaillaient le thème choisi. C'est de la même puissance et de la même variété d'invention que témoignent, à l'époque clas-

sique, des œuvres telles que l'*Air avec 30 variations* ou l'*Art de la fugue*, de Bach, ou les *33 Variations* de Beethoven sur une valse de Diabelli. Lorsque la critique ou le public parlent des « trouvailles harmoniques » de Fauré ou de Debussy, il rend hommage à l'esprit d'invention de ces maîtres. Le don de création, ou d'invention, se révèle dans toutes les directions de la pensée musicale et il n'est de véritable maître que celui qui le possède totalement ou tout au moins d'une manière absolue dans l'une d'elles.

Inversion, n. f. Voy. *Renversement.*

Invitatoire, n. m. Dans le chant liturgique romain, titre de l'antienne qui se chante au début de l'office de Matines, avec le Psaume LXXXIV, dont les mélodies sont spéciales à cette fonction.

Iodler, v. intr., trad. du v. a. all. *Iodeln*, chanter à la manière des Tyroliens, avec des sauts brusques de la voix sur des intervalles éloignés. Littré adopte pour ce mot l'orthographe *iouler*. (Voy. *Tyrolienne.*)

Ionien, adj. Nom d'un mode de la musique antique, donné par certains auteurs aux 7e et 8e modes ecclésiastiques. (Voy. *Mode.*)

Ionique. Voy. *Pied.*

Irradiation, n. f. On nomme I. auditives certaines « réactions psychiques » qui sont l'indice d'un déséquilibre partiel, plutôt que d'une disposition musicale, et qui entraînent ceux qui en sont affectés à chantonner avec l'exécutant la mélodie qui leur plaît ou à en marquer la mesure par des mouvements de la tête et du pied.

Irrégulier, adj. qualifiant une chose qui s'écarte des règles ou des usages établis. On appelle ton I., ou *tonus peregrinus*, le mode sur lequel se chante le psaume 113, *In exitu*, dans la liturgie catholique à l'office ordinaire du dimanche. (Voy. *Pérégrin.*)

Is, suffixe de la terminologie allemande, qui, ajouté à la lettre qui désigne l'un des sons de la gamme, exprime que ce son doit être diésé.

Isochrone, adj. Qui est de même durée. Qui se fait dans le même temps. Les oscillations du pendule sont i. Un rythme i. est celui dont tous les pieds sont semblables et se reproduisent à intervalles égaux.

Isochronisme, n. m. Égalité de durée.

Ison. T. de chant liturgique oriental. Se dit d'une note, ordinairement tonique ou dominante, tenue en sourdine par une voix, tandis que les autres exécutent une mélodie.

Isophone, adj. peu usité. Qui a le même son. Littré admet ce mot comme t. de grammaire.

J

Jalousies, n. f. plur. Minces lames de bois, placées horizontalement ou verticalement sur l'un des côtés de la chambre ou *Boîte d'expression*, dans l'orgue. Fixées sur un cadre par des pivots, elles se manœuvrent de manière à décrire sur elles-mêmes une révolution d'un quart ou d'un demi-cercle, qui réduit ou augmente, pour l'auditeur, la sonorité des jeux contenus dans la Boîte. L'exécutant obtient par ce moyen une graduation d'intensité dans le volume du son. (Voy. *Orgue expressif*, et *Expression.*)

Jappement, n. m. Aboiement bref et aigu du chien.

Japper, v. intr. Action du chien qui pousse des cris aigus et répétés.

Jaquemart, n. m. Nom donné aux automates qui frappent les coups de l'heure dans les horloges publiques de quelques villes des Flandres. Le J. de l'église Notre-Dame, à Dijon, qui provient de Courtrai et qui comporte deux figures, l'une d'homme, l'autre de femme, est un des spécimens les plus connus du genre.

Jeté, n. m. Variété de coup d'archet qui s'exécute, sur le violon, sur place, et en reprenant à chaque fois l'archet dans la même division. Son effet, à l'oreille, est semblable à celui du *spiccato*. On l'indique communément en plaçant sur les notes des points enfermés dans un signe de liaison.

Jeu, n. m. Exécution sur un instrument. || Dans l'orgue, série de tuyaux de même espèce, correspondant à un même timbre. On juge de l'importance d'un orgue d'après le nombre de ses J., qui, dans les grands instruments de construction moderne, dépasse souvent la centaine. Les dénominations des J. varient selon les habitudes locales et selon l'imagination des facteurs, qui attachent souvent des noms nouveaux à d'anciens J. reproduits ou renouvelés. Trois classes sont généralement adoptées pour le classement des J. principaux, que l'on divise en J. de fonds, J. de mutation et J. d'anches. Par *J. de fonds* l'on désigne tous les *J. à bouche*, ainsi nommés d'après

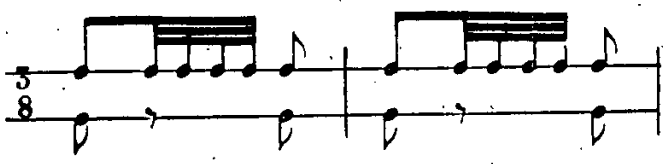
le mode de construction de leurs tuyaux, qui parlent à l'aide d'une bouche formée d'une lèvre supérieure faisant biseau, contre laquelle le vent vient se heurter, et d'une lèvre inférieure qui lui livre passage et le conduit du pied du tuyau à son extrémité supérieure; la longueur des tuyaux détermine leur classement, J. de 32, de 16, de 8 ou de 4 pieds et le mode d'échappement de l'air les fait séparer en *J. ouverts* et *J. bouchés*; les J. à bouche sont également appelés *J. de flûtes*, la forme de leur bouche étant analogue à celle des anciennes flûtes à bec; les tailles, ou diamètres, des tuyaux, établissent dans les mêmes J. d'autres catégories, notamment des *J. de gambe*, à laquelle s'apparente le *salicional*, la *dolciana*, le *cor de chamois*, tous flûtes ouvertes de « menue taille » ou de « fine taille ». Les *J. à anche*, ou J. d'anche tirent également leur nom du mode de production du son, qui est produit par l'ébranlement d'une languette ou *anche*, battante ou libre, sous le passage du vent. La sonorité des J. d'anche est brillante, souvent mordante ou bruyante. A la série des J. à anche battante appartiennent les *J. de basson, bombarde, clairon, cromorne, hautbois, musette, trombone, trompette*, dont les timbres imitent plus ou moins exactement celui des instruments d'orchestre dont ils portent les noms; les *J. de clarinette, cor anglais, euphone*, sont à anche libre. Les *J. harmoniques* sont construits de façon à produire, au lieu du son fondamental correspondant à leur longueur de tuyau, un des sons harmoniques supérieurs. Le principe en était connu dès la fin du XVIe s., et appliqué, au temps de Dom Bedos (1766) au J. dit de *basse de viole*, mais on se bornait à faire octavier le tuyau et à produire le premier son de la série des harmoniques; l'utilisation des harmoniques suivants est due à Cavaillé-Coll. Les *J. de mutation* donnent d'autres sons que celui de la note touchée. On distingue les *J. de mutation simples*, qui sonnent à une distance voulue du son fondamental, et dont les plus connus sont le *Nasard*, la *Tierce*, le *Larigot*, et les *J. de mutation composés*, qui comprennent de 4 à 7 rangées de tuyaux et font entendre à la fois toute une série de sons harmoniques, et qui portent les noms de *Cornet, Cymbale, Fourniture*. Quelques accessoires s'ajoutent à ce classement général : par un système d'accord produisant des *battements*, on obtient les effets de tremblement ou de vibrato qui caractérisent les J. dits *voix céleste* ou *unda maris;* le *J. de carillon* est formé par une série de clochettes ou de barres de métal que percutent des marteaux; quelques orgues anciennes présentent des *J. de timbales* frappés par une figure mécanique; les *J. d'oiseaux*, appelés *avicinium, merula, rossignol*, et les *J. d'orage* ou *de tonnerre* procurent des effets imitatifs qui formaient autrefois, pour certains touristes, le principal attrait du fameux orgue de Fribourg. — La *Registration*, qui est l'art d'employer et de mélanger les divers J, n'est pas l'un des aspects les moins importants du talent de l'organiste. On en indique les traits essentiels, dans les éditions modernes de musique d'orgue, au moyen d'abréviations représentant les noms des J. que l'on dispose en tête ou dans le courant du morceau. (V. aussi *Orgue* et *Plein-jeu*.)

Jeu liturgique. Voy. *Mystère*.

Jeu-parti, n. m. Chez les troubadours et les trouvères du moyen âge, pièce de poésie chantée ou récitée, divisée en couplets dont le premier énonce le sujet, qui est ensuite discuté dans les couplets suivants, par deux ou plusieurs interlocuteurs. La mélodie d'un jeu-parti, est toujours en forme de chanson, ou de « chant couronné ».

Jongleur, n. m. avec jongleresse, n. f., du lat. *joculator*, anc. fr. *juglor*, nom donné au moyen âge aux chanteurs, mimes, et joueurs d'instruments nomades qui précédèrent les ménestrels. Une division assez nette apparaît au Xe s., entre les *J. ordinaires*, histrions de bas étage, à maintes reprises poursuivis par les condamnations de l'Église, et les *J. de gestes*, interprètes des chansons de gestes et des œuvres des troubadours, qui trouvaient au contraire accueil et protection dans les châteaux et les monastères. Une confrérie de J. qui existait à Fécamp dans le XIe s., avait été autorisée par les abbés de ce monastère. Rutebeuf, faisant parler un J., lui attribue l'art de jouer de la vièle, de la harpe, de la flûte, de la cornemuse et de la gigue. Il y avait à Paris en 1292, une « rue aux jugléeurs » dans laquelle demeuraient plusieurs musiciens. Dans le siècle suivant, ce terme, décrié, ne désignait plus que des saltimbanques, et celui de ménestrier le remplaçait pour qualifier les musiciens.

Jota, n. f. esp. Danse populaire en Espagne et surtout dans la province d'Aragon, dont le rythme traditionnel est marqué par deux joueurs de castagnettes :



Une ritournelle de 8 mesures, jouée sur les guitares ou les mandolines, sépare les reprises de la danse. Le rythme de la J. et les thèmes espagnols qu'il anime ont attiré des compositeurs de diverses nations. On trouve dans les œuvres de Glinka († 1857) une *J. aragonesa* pour orchestre, en forme d'ouverture.

Jouable, adj. qual. un dessin ou un passage dont l'exécution est possible.

Jouer, v. tr. Exécuter sur un instrument. On réservait autrefois un vocable différent aux diverses sortes d'instruments et l'on disait « donner » du cor, « pincer » de la harpe ou de la guitare, « sonner » de la trompette, « toucher » du piano. * Les « rubriques » ou règles de la liturgie romaine emploient encore l'expression latine *pulsare organa*, « pousser » les orgues.

Jubilation, n. f. Nom donné par saint Augustin et maintenu par l'usage liturgique, aux vocalises ajoutées à l'*Alleluia* et qui se chantent sur une seule syllabe en signe de pieuse allégresse.

Juste, adj. qual. une voix pure, un jeu correct, ou un intervalle qui ne peut être mesuré que d'une seule façon. La quinte et la quarte, dont le rapport est $\frac{3}{2}$ et $\frac{2}{2}$ sont dits quinte ou quarte justes, quand elles ne sont pas affectées d'un signe d'altération.

Justesse, n. f. Pureté des sons musicaux. La justesse absolue se vérifie par l'absence de battements. (Voy. ce mot.) En théorie, la Gamme de Zarlino est la seule qui permette d'obtenir une série d'intervalles absolument justes, c'est-à-dire sans battements. Mais, dans la pratique, l'oreille a dû s'accoutumer à la Gamme tempérée, dont les intervalles, pour pouvoir se plier aux nécessités de l'harmonie et de la modulation, sont légèrement faussés. La tolérance de l'oreille s'étend d'ailleurs au delà de cette limite et supporte, dans l'exécution vocale et instrumentale, et surtout dans l'exécution d'ensemble, des défauts de J. qui l'affecteraient désagréablement, s'ils lui étaient révélés isolément. (Voy. *Gamme.*)

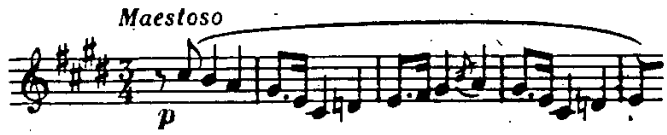
K

Keraulophon, ou *Kéraulophone,* n. m. Jeu d'orgue à bouche de la famille des gambes, produisant des sons doux analogues à ceux du cor. On le trouve entre autres dans les orgues de Saint-Sulpice et de Saint-Eustache, à Paris.

Kôlon, n. grec, plur. kôla. T. de métrique usité dès le haut moyen âge par les théoriciens, dans l'analyse mélodique, comme synonyme de « membre de phrase ».

Krakowiak. Voy. *Cracovienne.*

Kujawiak. Danse polonaise qui tire son nom de sa province d'origine, Kujawy, et qui, apparentée musicalement à la mazurka, s'est mélangée à celle-ci dans les compositions de Chopin, par exemple dans ses *Mazurkas* op. 6, n° 6, op. 30, n° 4, op. 41, n° 1, etc. Henri Wienawski a intitulé K. sa 2e *Mazurka* pour violon et piano, op. 13.



(Chopin, *Mazurka,* op. 41, n° 1.)

Kyriale, n. m. Recueil des chants de l'ordinaire de la messe, dont le premier est le *Kyrie eleison.*

Kyrie eleison. Exclamation ou supplication religieuse, en usage dans les liturgies chrétiennes depuis les premiers siècles, introduite dans le texte de l'ordinaire de la messe immédiatement après l'Introït et réglée par le pape saint Grégoire le Grand, sous la forme qu'elle a conservée et qui se divise en trois parties, dont la première et la troisième comportent chacune trois répétitions des mots *Kyrie, eleison,* et la seconde, trois répétitions des mots *Christe, eleison.* Les différentes versions mélodiques de cette prière contenues dans les livres de chant liturgique maintiennent cette division en attribuant à chaque partie un dessin spécial, le dernier *K.* étant d'ordinaire plus développé, plus orné, et quelquefois terminé par de longues vocalises. Le K. forme le

premier des cinq morceaux dont se compose une « messe en musique ».

Depuis les commencements de la polyphonie vocale, les compositeurs y ont maintenu la tradition d'un contraste mélodique et harmonique entre les trois parties. Souvent, chez les anciens maîtres, le *Christe* est traité en duo; toujours, le second *K.* est d'un tissu contrepointique particulièrement riche et serré. Une expression intense d'adoration et d'imploration se dégage des pièces que Josquin Després, Ockeghem, et leurs émules jusqu'à Palestrina, ont écrites en grand nombre sur ces simples syllabes exclamatives, dont à l'époque moderne les musiciens de l'école dramatique ne se sont guère servi que comme du véhicule nécessaire à l'émission des sons de la voix et à l'étalage d'un brillant savoir-faire. Le culte luthérien, jusque dans le XVIIIe s., continua d'admettre le chant du K.; on trouve dans les œuvres de Henri Schütz et de J.-S. Bach des K. composés pour les voix, en contrepoint, ou pour l'orgue, en forme de choral varié.

L.

La. Nom de la 6e note de la gamme naturelle, dans la terminologie guidonienne, qui est en usage en France et en Italie. Le *la* correspond à la note A de la notation alphabétique. La position centrale du *la* au milieu de l'échelle et le fait que la seconde corde du violon est accordée sur ce *la*, a fait choisir le son qu'il représente pour étalon dans l'accord des instruments. Le diapason-type a été réglé officiellement sur le *la* de 435 vibrations doubles, ou 870 vibrations simples. La locution « donner le *la* » signifie fournir aux chanteurs et aux instrumentistes, avant l'exécution, le son-type sur lequel ils doivent se régler. (Voy. *Diapason*, *Gamme*.)

Labyrinthe, n. m. Partie de l'oreille. (Voy. *Appareil auditif*.)

Lagrimoso, adj. ital., = larmoyant, quelquefois placé en tête d'un morceau pour en indiquer le caractère.

Lai, n. m. Au moyen âge, petit poème, d'origine bretonne, en vers octosyllabiques, que récitaient les jongleurs en coupant leur déclamation de strophes chantées avec accompagnement. *Le roman de Tristan* (XIIe s.) parle des « bons lais de harpe » que le héros enseignait à Iseult. Plus tard, le *lai* devint une forme savante de composition monodique, caractérisée par le changement de l'air et même du rythme de deux en deux strophes, dans le genre de la séquence. (Voy. ce mot.)

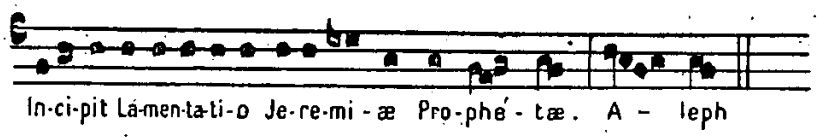
Laiton, n. m. Métal composé en moyenne d'environ 60 parties de cuivre et de 40 parties de zinc, servant à la fabrication des instruments de musique et des cordes graves des instruments à cordes pincées ou frottées.

Lame, n. f. Feuille mince de bois ou de métal, mise en vibration par le passage de l'air ou par le choc d'un corps dur. Une lame de métal recourbé en deux branches égales prend le nom de *verge*. Une lame droite fixée par l'une de ses extrémités forme l'*anche* des tuyaux d'orgue, de clarinette, de hautbois, etc. Des lames droites dont les deux bouts reposent sur des isolateurs forment les jeux de claquebois, d'harmonica, de carillon, etc.

Lamelle, n. f. Lame vibrante de petites dimensions. On donne ce nom aux lames métalliques dont se compose l'harmonium.

Lamentabile, adv. ital., = lamentablement. Terme employé quelquefois comme indication expressive.

Lamentation, n. f. Dans la liturgie catholique, le texte des trois premières leçons de l'office de matines, pour les trois derniers jours de la semaine sainte, appelé vulgairement « Ténèbres », est tiré des Lamentations de Jérémie; ses neuf parties successives ou *leçons* (voy. ce mot) sont distinguées par la série des lettres hébraïques, *Aleph*, *Beth*, etc.; on le chante sur une formule psalmodique spéciale ainsi notée dans l'édition bénédictine de Solesmes, d'après les sources anciennes et traditionnelles :

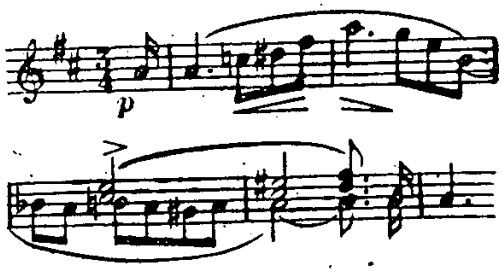


lecture à laquelle succède, pour chaque leçon, un *répons* spécial. Dès le XVe s., des pièces polyphoniques furent composées pour servir à la célébration de l'office des Ténèbres et l'imprimeur Petrucci put en faire paraître un recueil, à Venise, en 1506. Dans celui qu'imprimèrent à Paris Le Roy et Ballard, en 1557, figurent auprès d'œuvres d'Arcadelt, Fevin,

P. de La Rue, Claudin de Sermisy, les *L.* composées vers 1515 par Elzéar Genet, dit « il Carpentrasso », pour le service de la chapelle pontificale, où elles demeurèrent en usage jusqu'à l'apparition du livre de L. dédié à Sixte-Quint (1588) par Palestrina. Après ce maître, le répertoire liturgique de la semaine sainte fut enrichi de *L.* et de répons par Vittoria, Ingegnieri, Allegri, Biordi, etc. Le choix des chants exécutés à la Chapelle Sixtine fut plusieurs fois remanié, sur l'ordre des Souverains Pontifes, jusqu'à ce que, en 1815, Baini eût établi une nouvelle tradition, comportant, pour le mercredi saint, l'exécution des *L.* de Palestrina, pour le jeudi, de celles, anonymes, attribuées à ce maître, et pour le vendredi, de celles d'Allegri. Dans les célébrations de l'office des Ténèbres, instituées en 1894 à Paris par les « Chanteurs de Saint-Gervais » sur le modèle de la Chapelle Sixtine, les L. sont chantées en chant grégorien, et les répons avec la musique de Vittoria ou celle d'Ingegnieri, longtemps attribuée à Palestrina. || Le titre de *L.* a été donné parfois à des ouvrages non liturgiques dont le plus célèbre est sans contredit la belle cantate, semi-religieuse et semi-patriotique, de Gounod, *Gallia* (1871).

Lamento, n. ital., = plainte, lamentation (voy. ce mot). Berlioz a placé dans *Les Troyens à Carthage* (1865), comme prélude d'orchestre, un morceau qu'il a intitulé *Lamento* et qui a le caractère d'une plainte prophétique.

Ländler, n. plur. all. Danse populaire en Autriche et dans l'Allemagne du Sud, en rythme ternaire, comme la valse, mais de mouvement moins rapide, ordinairement composée de deux reprises comportant chacune 8 mesures, qui se répètent chacune plusieurs fois. Mozart, Beethoven, et surtout Franz Schubert, ont écrit quelques suites de *L.* Les morceaux publiés sous ce titre par les auteurs modernes s'écartent du style simple et des proportions réduites des véritables L.



(SCHUBERT, *op. 171*, n° 2.)

Languette, n. f. Nom donné quelquefois à la petite lame de bois ou de métal qui remplit le rôle d'anche dans les tuyaux d'orgue ou d'instruments à vent. (Voy. *Anche.*) || Petite pièce de bois taillée en biseau, adaptée au sautereau, dans le clavicorde, pour frapper la corde.

Langueyer, v. tr. Garnir les tuyaux à anche de leurs languettes.

Languido, adj. ital., = languissant. T. employé quelquefois comme indication accessoire du mouvement ou de l'expression.

Larghetto, adv. ital. diminutif de *largo*, servant à prescrire un mouvement moins lent que le largo et plus lent que l'adagio. Mozart a désigné par ce mot le second morceau de son fameux *Quintette en la*, pour clarinette et instruments à cordes, et Beethoven, le second morceau de sa *2e Symphonie en ré.*

Largo, adv. ital., = large, largement. Brossard (1703) traduisait ce mot par « fort lentement, comme en élargissant la mesure et marquant de grands temps souvent inégaux, ce qui arrive surtout dans le récitatif des Italiens ». Les maîtres classiques ont fait un fréquent usage de ce mot dans le sens où ceux de l'époque précédente employaient le mot « grave ». On le trouve appliqué par Beethoven aux morceaux lents de ses *Sonates*, op. 7, op. 10, n° 3, op. 106, de son *Trio*, op. 70, n° 1, de ses *Quatuors.*

Larigot, n. m., de l'anc. mot fr. *arigot*, nom donné au jeu d'orgue appelé *nasard*, lorsqu'il est construit à l'aigu et accordé à la quinte au-dessus de la doublette.

Laryngé, adj. Qui provient du larynx, qui appartient au larynx.

Laryngien, adj. Qui dépend du larynx.

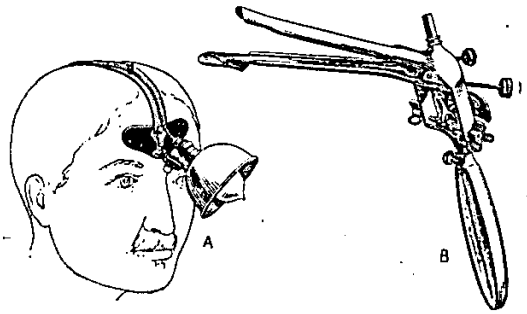
Laryngite, n. f. Inflammation du larynx.

Laryngologie, n. f. Étude anatomique et pathologique du larynx.

Laryngologiste, n. m. Médecin spécialiste des affections du larynx.

Laryngoscope, n. m. Petit appareil inventé en 1855 par Manuel Garcia pour l'observation du larynx et de son fonctionnement. Il consiste en un miroir du diamètre d'une pièce de un franc, soudé sous un angle de 110 à 145 degrés à l'extrémité d'une tige métallique. Introduit dans la bouche et appliqué sur la luette, il concentre la lumière d'une lampe disposée à distance con-

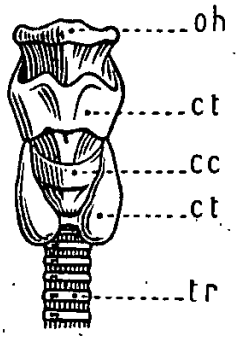
venable ou d'une petite lampe électrique fixée au front de l'observateur. L'image du larynx apparaît à celui-ci



Laryngoscope.

partiellement renversée et il peut jusqu'à un certain point en constater le fonctionnement dans l'émission de sons isolés.

Larynx, n. m. Partie de l'appareil vocal surmontant la trachée (*tr*) et surnommée quelquefois « boîte vocale » par allusion à son rôle dans l'émission du son. Le L. est formé de cinq pièces cartilagineuses (*c*), dites, de bas en haut, *Cartilage cricoïde, thyroïde, aryténoïde* (au nombre de deux), *de Santorini* (*idem*) et *Épiglotte*, ou Cartilage de recouvrement (*o*). Les mouvements, pendant la phonation, sont réglés par un système de muscles, tous disposés par paires, sauf un, et qui portent les noms des cartilages qu'ils réunissent.



Larynx.

Semblable dans les deux sexes, avant la mue de la voix, le L., après cette transformation apparaît chez l'homme plus volumineux d'un tiers que chez la femme, placé moins haut et formé de cartilages plus épais. Pendant l'acte de la respiration, le L. s'ouvre sans que notre conscience soit appelée à en régler le fonctionnement; au contraire, c'est seulement par un acte de la volonté que le L. se contracte de façon à émettre les sons de la parole ou du chant; ses contractions s'accomplissent, avec une extrême mobilité sous l'influence de l'oreille qui en est le guide indirect, de même que l'œil guide la main dans l'écriture ou dans la lecture instrumentale; l'ossification des cartilages, le relâchement des muscles, amènent chez l'homme vers l'âge de quarante ans, chez la femme un peu plus tôt, une usure progressive du L. La voix baisse et perd graduellement de son volume et de sa justesse. Rubini et Lablache, qui chantaient encore, en pleine force, à soixante-deux ans, sont cités comme des exceptions très rares à la loi commune du vieillissement des organes. || *Les oiseaux chanteurs se servent d'un second L., particularité de la physiologie des volatiles. Le premier L. des oiseaux n'est qu'une simple fente sans cavités de résonance, ni cordes sonores, ni épiglotte : il n'a donc que peu d'effet dans la phonation. Mais le second L., sorte de tambour osseux à membrane semilunaire mince, communique avec deux glottes placées sur les bronches; chacune d'elles est pourvue de deux cordes vocales. L'ensemble du système est simple chez les oiseaux qui n'ont qu'un cri, auquel peut suffire le premier L.; il est de plus en plus complexe chez les oiseaux chanteurs; on a pu remarquer que chez eux l'acte du chant a lieu par la simple compression de l'air venant des bronches, qui fait résonner leur second L. à la façon d'un tube sonore, d'où les motifs basés sur les arpèges des harmoniques naturels sont d'autant plus fréquents dans le chant de ces oiseaux.

Laudes, n. f. pl. Dans la liturgie catholique, seconde partie de l'office des heures, se chantant immédiatement après Matines.

Laudi spirituali. Cantiques pieux en langue vulgaire ou en latin, chantés par les confréries italiennes à la fin du XVIe s. Ils eurent pour lieu d'origine l'oratoire fondé à Rome en 1563 par saint Philippe de Neri et pour premier compositeur Giovanni Animuccia. Bientôt leur exécution donna lieu à des sortes de concerts religieux dans lesquels prirent naissance l'*histoire sacrée* et l'*oratorio*. (Voy. ce mot.)

Laye, n. f. Réservoir où se rend le vent des soufflets, dans le sommier de l'orgue, et où il est emmagasiné pour se répandre, selon la volonté de l'organiste, par l'ouverture des soupapes, dans les différents tuyaux. Les anciennes orgues ne contenaient qu'une L. par sommier. Les facteurs modernes disposent leurs instruments à *double L.*, l'une pour les jeux de fonds et l'autre pour les jeux d'anches, ou pour le dessus et la basse; on emploie même une *triple L.* si la pression du vent est différente pour la basse, le médium et le dessus.

Layette, n. f. Petite fiche de bois servant à fermer les trous du bourdon dans la cornemuse et la musette.

Leçon, n. f.* Instruction donnée en particulier par le maître à un élève. || Division d'un ouvrage pédagogique. || Dans la liturgie catholique, péricope de la Bible ou d'un livre ecclésiastique, prescrite dans les divers offices. Les *L. brèves* sont celles des petites heures; les *grandes* sont celles des matines; elles sont chantées, les unes et les autres, sur des récitatifs spéciaux. Les *Lamentations* de Jérémie, qui servent aux L. des trois derniers jours de la semaine sainte, ont un chant particulier (voy. *Lamentation*); en beaucoup d'églises, il en est de même pour la prophétie d'Isaïe qu'on dit aux matines de Noël. Les unes et les autres, ainsi que celles du livre de Job dans l'office des morts, ont été souvent mises en polyphonie par les anciens compositeurs des XVe-XVIe s. (Voy. *Lesson*.)

Lecture musicale, n. f. Perception visuelle des sons exprimés sur le papier par les signes graphiques de la notation. Tout amateur de musique qui borne ses jouissances et ses connaissances musicales à celles de l'audition, est proprement un illettré. Le véritable musicien, par une association immédiate entre l'image visuelle et l'image auditive, entend intérieurement l'œuvre qu'il lit et peut, même sans l'interpréter par la voix ou par le jeu d'un instrument, en saisir la signification totale par le langage musical intérieur. C'est ainsi que le compositeur note, relit et corrige son œuvre et que le praticien, le théoricien, ou l'historien, peuvent l'étudier, la connaître et l'admirer, sans que le secours effectif de l'organe de l'ouïe soit absolument nécessaire à l'effort de leur intelligence. La L. à vue, ou à première vue, ital: *a prima vista*, dite souvent déchiffrage, est l'exécution d'un morceau effectuée simultanément avec sa L. Des épreuves spéciales de L. à vue sont imposées, dans les écoles et conservatoires de musique, aux élèves chanteurs et instrumentistes, pour lesquels l'acquisition d'un degré au moins moyen d'habileté dans le déchiffrage est chose indispensable.

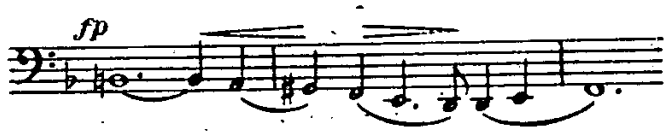
Legato, adj. ital., = lié. Indication fréquemment employée pour la manière d'exécuter un morceau ou un passage.

Léger, adj. 2 g. Se dit d'une voix souple et agile, d'un jeu délicat et brillant, d'une musique enjouée, où le compositeur s'abstient des formes sérieuses ou recherchées. On appelle, au théâtre, chanteuse légère, celle qui est chargée des rôles de demi-caractère et dont la voix excelle à interpréter les morceaux vifs ou ornés.

Leggiero, adj. ital., = léger.

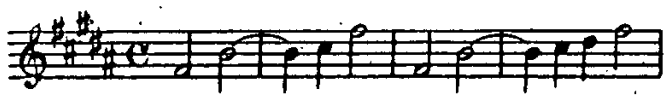
Leit-motiv, n. m. all., plur. *leit-motive*, littér. motif conducteur. Nom donné par Richard Wagner et adopté d'après lui pour des thèmes ou fragments mélodiques ou harmoniques construits spécialement en vue de caractériser les personnages, les objets ou les situations d'une action dramatique et dont le retour et les combinaisons accompagnent, commentent et dirigent les péripéties du drame et le développement de la musique. Quelques musiciens, avant Wagner, avaient pressenti l'usage du motif conducteur et ses ressources pour l'expression; Grétry a rappelé neuf fois dans la partition de *Richard Cœur de Lion* (1785) le thème de la romance *Une fièvre brûlante* et a, dans ses *Essais sur la Musique*, souligné l'intention qu'il y avait attachée; la ritournelle en musette qui personnifie la sage Jeannette dans le quatuor de *Joconde*, de Nicolo (1814), reparaît au dernier morceau de l'opéra, lorsque s'apprête le couronnement de la rosière; Berlioz, dans la *Symphonie fantastique* (1828) a personnifié « la bien-aimée » par une mélodie qui reparaît de morceau en morceau; à l'acte I des *Troyens à Carthage* (1865), il place dans le duo de Didon et Anna un pressentiment mélodique de la *Marche troyenne* qui annonce la prochaine arrivée d'Enée. Cette anticipation d'un motif essentiel se trouvait déjà dans *Le Prophète*, de Meyerbeer (1849), mais ces exemples fugitifs n'enlèvent rien à la réalité de l'invention de Wagner, qui a le premier fait du L.-M. un usage suivi et, dans ses derniers grands ouvrages, systématique. Les livres qui ont été publiés pour servir de guides dans l'audition ou la lecture de ses partitions dressent pour chacune d'elles le catalogue noté et numéroté des L.-M. qu'elle contient ou plutôt, qui en forment le fond, car leurs retours, incessamment amenés par le déroulement ou les allusions du texte poétique, constituent presque sans mélange, et du moins sans interruption, le tissu orchestral, si riche et si coloré, sur lequel repose la déclamation chantée. Le nombre des L.-M. est de 120 pour la tétralogie des *Niebelungen*, de 36 seulement pour *Parsifal*. Ils sont en général d'une extrême brièveté qui

contribue à les fixer dans la mémoire des auditeurs. Leurs formes, infiniment

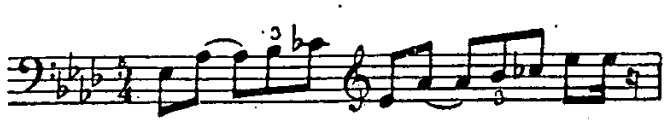


(R. WAGNER, *Walküre*, Leit-motiv du violoncelle.)

variées, fortement contrastées, et qui affectent souvent une signification en quelque sorte plastique, s'approprient avec autant de rigueur que d'adresse au rôle expressif qu'ils ont à remplir. Leurs réapparitions sont littérales et leur enchaînement s'opère par soudures, sans variation, développement ni travail thématique proprement dit. Le style symphonique qui résulte de l'emploi intensif des L.-M., et qui est proprement le style wagnérien, ressemble donc à un discours dont l'éloquence s'éclaire d'instant en instant du rappel de certaines sentences fondamentales, étroitement reliées entre elles par des propositions accessoires qui n'en sont pas le commentaire littéral mais qui leur servent de jonction et en préparent la répétition nécessaire. Après Wagner, aucun compositeur, parmi ceux mêmes qui se déclaraient hostiles à ses œuvres et à son système, n'a eu garde de négliger le puissant moyen d'expression qu'offrait l'emploi des L.-M. De tous les maîtres français modernes V. d'Indy est celui qui en a fait l'usage le plus étendu mais aussi le plus personnel, car il y a introduit des conditions de tonalité négligées ou presque ignorées par Wagner, ainsi qu'une appropriation à des buts expressifs du « travail thématique » ordinairement réservé au style symphonique. Le thème caractéristique de *Fervaal*, dans le drame de ce nom (1897) :



est, par exemple, pressenti sous cette forme rythmiquement et mélodiquement altérée, à la fin du prologue, alors que le héros, blessé, est emporté sur une civière :



Dans la musique instrumentale, à programme, le L.-M., largement employé aujourd'hui, conserve l'acception que lui donnait Berlioz dès 1828. La symphonie de Rimsky-Korsakow, *Antar* (op. 9) offre un des plus beaux exemples de la double signification, expressive et thématique, donnée au motif conducteur, dans une œuvre purement instrumentale.

Lento, adv. ital., = lentement. Indication d'un mouvement un peu plus lent que l'adagio et sensiblement égal au largo.

Lesson, n. n. angl., = leçon, employé par les compositeurs et les éditeurs anglais des XVIIe et XVIIIe s. comme titre de suites instrumentales. On le trouve placé en 1611 en tête d'un recueil de pièces concertantes pour six instruments, de divers auteurs, rassemblées par Thomas Morley. Le livre posthume d'œuvres de Purcell pour le clavecin, publié en 1696, porte le même titre et contient huit suites de chacune 4 ou 5 pièces. Au siècle suivant, une édition anglaise de sonates et exercices de D. Scarlatti fut intitulée *Lessons for the harpsichord*. L'emploi pédagogique des pièces contenues dans ces différents recueils semble expliquer l'usage de ce terme, qui fut abandonné au XVIII^e^s.

Lettre, n. f. Caractère de l'alphabet. Les huit premières lettres de l'alphabet désignent les notes de la gamme dans la notation alphabétique, et dans le vocabulaire musical qui lui a survécu en Allemagne et en Angleterre. Le titre de *Fugue sur le nom de Bach* qui peut paraître étrange à des Latins, s'explique donc par le fait que les lettres B-A-C-H désignent les notes appelées, dans la terminologie guidonienne usitée en France et en Italie, si bémol, la, ut, si naturel. (Voir *Notation alphabétique*.) Outre ce cas etquelques autres semblables, l'emploi des lettres est universel comme point de repère dans une exécution collective, ou comme signes abréviatifs. Cette dernière acception est constante depuis le moyen âge. Déjà les manuscrits neumatiques exécutés au monastère de Saint-Gall sous l'inspiration du chantre Romanus (IXe s.), contenaient des « L. significatives », qui s'interprètent en général comme les initiales des mots qu'elles représentaient : a = *altius*, l = *levatur*, c = *celeriter*, e = *equaliter*, etc. Lorsque, beaucoup plus tard, on commença de marquer sur les pièces de musique notée les nuances d'inten-

sité et de mouvement, un emploi semblable fut fait des lettres initiales de chaque mot : f = *forte*, ff = *fortissimo*, p = *piano*, pp = *pianissimo*, mf = *mezzo forte*, sf = *sforzando*, etc. Puis vinrent les abréviations spéciales au jeu d'un instrument : t, m, p, pour le *talon*, le *milieu*, la *pointe* de l'archet. En ce dernier ordre d'idées, l'emploi des lettres est souvent personnel à un auteur, qui l'explique et l'applique dans sa méthode.

Levé, part. passé du v. tr. lever, désignant, dans la manière moderne de battre la mesure, le mouvement ascendant de la main ou du bâton sur le temps faible. On dit qu'un morceau commence *en levant*, lorsque le premier temps fort est précédé d'une anacrouse.

Levier, n. m. Partie du mécanisme d'un instrument à clavier qui, sous l'impulsion du doigt pressant sur la touche, déclenche, dans le piano, le marteau, et dans l'orgue, le fonctionnement de la soupape. Le *L. pneumatique* du facteur anglais Barker, inventé en 1830-1836 et qui consiste en un nombre de petits soufflets égal à celui des touches, a remédié à la dureté primitive des claviers de l'orgue.

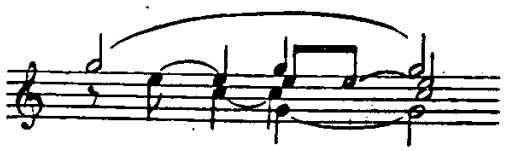
Lèvres, n. f. plur. **1.** Parties charnues qui forment le contour extérieur de la bouche. Dans le jeu des instruments à vent à embouchure, les lèvres font l'office d'anches. Par le degré de pression exercé par une main contre les lèvres, le degré de vitesse des vibrations de celles-ci se trouve accru ou diminué et par conséquent le degré de hauteur relative du son engendré. On estime qu'une bouche fermée par des lèvres minces est favorable au jeu des instruments aigus, tandis que des lèvres grosses conviennent aux instruments graves, d'une grande longueur de tube. || **2.** Parties opposées de l'ouverture d'un tuyau à bouche, dans l'orgue; celle qui est disposée en forme de biseau est appelée *L. supérieure.*

L. H. Abréviation que l'on rencontre dans les éditions allemandes de musique de piano et qui signifie *linke Hand*, = main gauche.

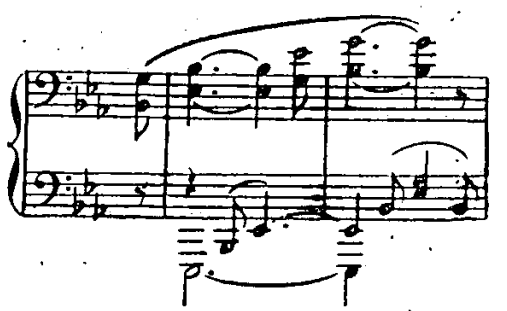
Liaison, n. f. **1.** Passage d'un son à un autre sans interruption ni secousse. L'art de lier les sons est un des principaux mérites d'un bon chanteur ou d'un bon instrumentiste. || **2.** Série de notes de passage ou dessin mélodique accessoire servant à faciliter un changement de ton :

|| **3.** Signe de notation réunissant deux notes semblables pour les souder l'une à l'autre et former une tenue. Ce signe est devenu nécessaire lorsque s'est établi l'usage des barres de mesure et qu'il a fallu traduire à l'œil le chevauchement d'un son sur deux mesures :

Morley (1597) figurait la L. par une accolade couchée ⌢ à laquelle il donnait la signification de brève et longue ou de longue et brève selon que la note de moindre valeur précédait ou suivait celle de plus longue durée. Rameau (1731) se servait du signe en forme d'arc couché qui est resté en usage et auquel il donnait, comme aujourd'hui, les deux sens de prolongation d'un son et de procédé d'exécution au clavecin. Dans le premier cas, l'écriture en parties donne aux signes de L. une acception rigoureuse que les éditions modernes simplifient aux dépens de l'orthographe contrepointique :



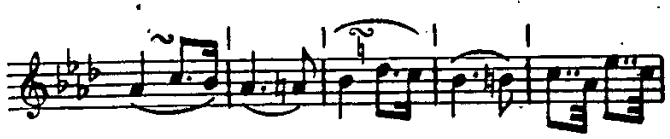
C'est par le signe en forme d'arc ou par une suite de signes semblables répétés de mesure en mesure que se marquent les *tenues* et les *pédales*, dont l'exemple le plus prolongé est la pédale de 136 mesures à 12/8 au début du *Rheingold*, de Wagner :



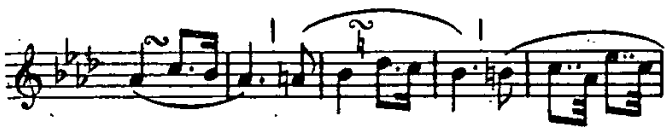
(WAGNER, *Rheingold*, Prélude.)

Le signe de L. en forme d'arc étendu au-dessus d'un fragment mélodique, sans acception de prolongation d'un même son, n'est pas destiné seulement, comme le croient souvent les élèves, à prescrire une exécution d'une seule respiration, ou d'un seul coup

d'archet, mais à indiquer les divisions rythmiques de la phrase musicale. Son placement est donc essentiel pour la bonne accentuation du texte musical:



(BEETHOVEN, *Son. 5*, Adagio.)



(Le même, exemple rectifié.)

Libre, adj. qual. un style de contrepoint ou de fugue dans lequel le compositeur n'est pas astreint à l'exacte observation des règles qui caractérisent le style rigoureux.

Librettiste, n. m., tiré du n. ital. *libretto*, pour désigner l'auteur du livret, dans un opéra.

Libretto, n. m. ital. littér. « petit livre », livret, contenant les paroles d'un opéra et que l'on imprimait pour être distribué aux spectateurs. Par extension, le même mot a été adopté pour désigner le texte poétique lui-même de l'opéra.

Licence, n. f. **1.** Dans l'enseignement de l'harmonie, infraction tolérée aux règles théoriques. Ainsi les changements de position d'un accord permettent entre deux parties deux octaves ou deux quintes parallèles; l'introduction dans les parties centrales d'une ou plusieurs notes intermédiaires autorise la production de deux octaves ou deux quintes par mouvement contraire. || **2.** Dans l'opéra ital. du XVIIIe s., on nommait *Licenza* un air ajouté facultativement et souvent par allusion à un événement récent ou à un auditeur de marque. Mozart a composé quelques morceaux de ce genre.

Lié, part. p. pris adj. pour caractériser le procédé d'exécution vocale ou instrumentale consistant à passer d'un son aux sons suivants sans interruption, soit d'une seule respiration, soit d'un seul coup d'archet, soit sans quitter une touche de clavier avant d'avoir posé le doigt sur la suivante. Dans le jeu du violon, on donne le nom de *lié* à un coup d'archet reliant entre elles une série de notes dans un même mouvement de bras, tiré ou poussé. Dans l'enseignement de la composition, on appelle *style lié* celui où domine l'écriture contrepointique ou horizontale, qui permet aux diverses parties vocales de s'entrelacer plus aisément, par opposition à l'écriture harmonique verticale, qui oblige ordinairement les voix à marcher du même pas.

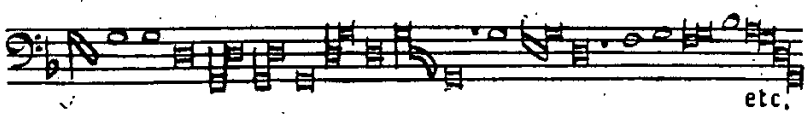
Lied, n. m. all.; plur., *lieder*. Petite composition vocale à une seule ou plusieurs parties, avec ou sans accompagnement instrumental, d'origine populaire ou artistique et de style, de formes et de dimensions très variés. Tous les genres de chansons, couplets, romances, mélodies, sont rassemblés en Allemagne sous le titre de L., qui a été appliqué aussi à des pièces instrumentales sans paroles. Il n'est donc pas tout à fait exact de dire qu'il existe une forme de L., mais bien un grand nombre de formes plus ou moins différenciées entre elles. L'imprécision du genre L. est reconnue par les historiens germaniques eux-mêmes qui, en reconnaissant l'origine étrangère des grandes formes de l'opéra, de l'oratorio, de la sonate, du concerto et de la symphonie, revendiquent celle du L. comme purement allemande et en citent comme premiers spécimens les *Airs* d'Henri Albert (1604-1651) qui, à la vérité, étaient partiellement imités de modèles empruntés à d'autres nations. Walther (1732) réserve le nom d'*Air* ou *Aria* aux morceaux formés d'un chant continu ou divisé en deux parties, et celui de L. aux pièces comprenant plusieurs strophes, stances ou couplets, chanté s sur la même mélodie; il remarque en même temps et signale aux poètes le danger d'écrire des strophes de sentiments contradictoires ou dont la construction syllabique diffère et qui engendrent, dans l'application de la mélodie, des contresens ridicules. Très court et très simple, sans ornement vocal ni recherche de composition, le L. de cette époque passa sur le théâtre allemand dans les *Singspiele* qu'à l'imitation des *Ballad-Operas* anglais et des Vaudevilles français, on commença de représenter à Berlin en 1743. Bientôt Joh. Adam Hiller s'engagea dans cette voie et, en dehors de ses petits opéras comiques, fit paraître des L. « pour le monde élégant » (1759). Reichardt, Joh. André, J. P. Schulz le suivirent. Les musiciens de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche ne donnèrent qu'un

peu plus tard au L. une allure plus musicale et quelquefois légèrement italienne ou du moins plus mélodique. Quoique Herder, en 1773, eût signalé l'intérêt des chants populaires et commencé, peu d'années après, d'en recueillir les textes, les musiciens préférèrent répandre leurs propres ouvrages, que de se livrer à des recherches patientes et sans gloire et, pour satisfaire aux goûts de simplicité d'un grand nombre d'amateurs, créèrent le style factice et pseudo-populaire appelé *Volkston*; bientôt un immense répertoire fut mis à la disposition des « gosiers allemands ». Si grande était devenue la vogue du L. à la fin du XVIIIe s., que la production en ce genre, cataloguée par Friedländer, après avoir atteint 507 numéros en cent ans, de 1689 à 1790, n'en fournit pas moins de 290 dans les huit années suivantes, de 1791 à 1799. A dater du XIXe s., l'abondance décourage le bibliographe. C'est aussi l'époque où apparaît une nouvelle acception ou plutôt un agrandissement ou un relèvement du L. Seulement à la fin de sa vie, on avait vu Mozart écrire ses L. sur trois portées, au lieu de deux seulement, chant et basse. Après lui, de plus en plus, se développe l'intérêt de l'accompagnement. On s'attache à choisir des textes de plus haut mérite littéraire et l'on s'accoutume à les composer d'un bout à l'autre, au lieu d'en adapter toutes les strophes à une unique mélodie; l'expression se précise ainsi, se fortifie; le plan musical devient plus varié et plus complexe; on l'élargit par l'addition d'une partie centrale; Reichardt, Zumsteeg, écrivent des ballades sur des sujets dramatiques. Avec Franz Schubert (entre 1814-1828), le L. atteint une perfection que n'ont pas surpassée les plus illustres continuateurs du genre, Robert Schumann (de 1840 à 1852), Robert Franz (même époque), Joh. Brahms (1833-1897), Hugo Wolf (fin du XIXe s.). Soit qu'on le considère dans son histoire ou qu'on ait en vue seulement ses spécimens modernes, le L. apparaît comme un genre musical fécond en beautés d'invention, d'expression et de facture, et enfermé en de brèves limites d'étendue, mais s'y mouvant librement en des dispositions assez variées pour qu'il soit aussi impossible de définir une fois pour toutes une « forme L. » qu'en France une « forme chanson » unique et régulière. Si l'introduction du mot *lied* a pu être justement réclamée comme indispensable, dans la langue italienne ou la langue française pour désigner les œuvres allemandes de ce genre, rien ne nécessite son application à des mélodies et à des chansons françaises, ni la transformation de la forme germanique de son pluriel en *er* (lieder), en forme française avec pluriel en *s* (lieds). || L'histoire du L. à plusieurs voix n'est pas constamment parallèle à celle du L. à voix seule. Son origine, beaucoup plus ancienne, remonte aux XVe-XVIe s., époque où il se modèle sur la chanson polyphonique des maîtres français et flamands. Il disparaît aux XVIIe-XVIIIe s. pour renaître à la veille du XIXe s., par l'effort des musiciens de l'Allemagne du Nord et principalement de Reichardt, et de Zelter, dont l'intention était de fournir un aliment facile et séduisant aux sociétés chorales d'amateurs, nouvellement organisées. Ce but, immédiatement visé et atteint par de nombreuses publications, dont l'une des plus considérables, le *Mildheimischen Liederbuch* (1799), ne contenait pas moins de 518 morceaux. Les *Männergesangvereine* (Unions chorales pour voix d'hommes) qui fonctionnent dans toutes les régions de langue allemande ont à leur disposition un total certainement « colossal » de L. à plusieurs voix, parmi lesquels brillent des œuvres charmantes ou admirables signées des noms les plus célèbres et rehaussées encore par la banalité du répertoire qui les entoure, et qui a son équivalent dans nos *chœurs d'orphéons*. || Le titre de L. a été souvent donné, à l'époque moderne, à de petites compositions instrumentales dont les dimensions et le caractère mélodique sont imitées du L. à voix seule. Le plus célèbre exemple que l'on en puisse citer est la collection des *Lieder ohne Worte* pour le piano, de Mendelssohn, dont le titre a été traduit en français par *Romances sans paroles*.

Lier, v. tr. Chanter ou exécuter en pratiquant la liaison des sons. (Voy. *Liaison* et *Lié*.)

Ligature, n. f. Signe de la notation proportionnelle, usité à la fin du moyen âge et à l'époque de la Renaissance pour fusionner en groupe rythmique ou mélodique deux ou plusieurs notes correspondant à une seule syllabe du texte ou constituant une formule distincte. Les règles concernant la graphie et la traduction des L. se sont modifiées graduellement et constituent une doctrine assez compliquée. En principe, on distingue dans une L. la *note initiale*, la *note finale*, et les *notes intermédiaires*, qui

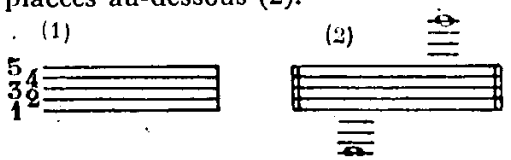
sont appelées *moyennes*; on distingue également la *L. droite*, dont les signes constitutifs s'avoisinent sur la portée, et la *L. oblique*, qui monte ou descend l'espace de deux ou plusieurs des lignes de la portée. La durée des notes réunies dans la L. dépend de leur direction. La note initiale sans queue est longue si la note suivante descend, brève si celle-ci monte; la note initiale ayant une queue tracée à gauche est brève si la queue descend, semi-brève, si elle monte; les notes moyennes prennent la valeur de la note initiale; la note finale d'une L. droite est brève en montant, longue en descendant; la note finale d'une L. oblique est brève. Nic. Listenius a résumé en dix vers mnémoniques, à l'usage des élèves, cette doctrine des L., telle qu'elle était pratiquée de son temps (c. 1520).



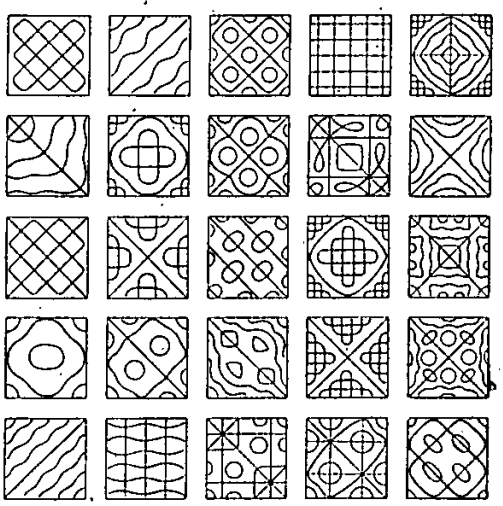
Ligatures (Bibliothèque Nationale, ms. fr. n. a. 4379.)

A la veille de leur abandon, vers le milieu du XVIe s., les L. subsistaient dans la notation proportionnelle, mais elles avaient perdu leurs significations de durée et se traduisaient en notes d'égale valeur. Il en est ainsi dans la notation grégorienne, où sont employées quelques figures de notes dérivées des neumes et qui sont l'origine des anciennes L. (Voy. *Notation*.)

Ligne, n. f. Trait horizontal. La *portée* musicale est formée par la réunion de lignes, qui sont au nombre de quatre dans la notation du chant liturgique et de cinq dans celle de la musique moderne. Les lignes se comptent de bas en haut. || On nomme *Lignes supplémentaires* les petits traits ou fragments de L. ajoutés au-dessus ou au-dessous de la portée, lorsque l'ambitus de la mélodie excède l'étendue de la portée. On ne faisait pas usage des lignes supplémentaires dans les anciennes notations et l'on ne s'en sert pas dans la notation du chant liturgique où l'on recourt, pour les éviter, aux changements de clefs. La notation moderne en limite le nombre à cinq, qui atteignent un intervalle de douzième au-dessus ou au-dessous de la ligne extérieure de la portée; mais pour éviter une surcharge de petits traits qui rendent la lecture malaisée dans un mouvement rapide, on préfère souvent, dans la musique instrumentale, user de l'abréviation 8va, qui indique le report des sons notés à une octave de distance. Pour faciliter à l'œil le décompte des L. supplémentaires, sans user de l'abréviation 8va, Em. Ergo a proposé de les réunir par un trait vertical qui les transforme, avec l'apparence de dents de peigne, en un petit fragment de portée (1). Les L. supplémentaires se numérotent en partant de la portée et en progressant de bas en haut pour celles qui sont placées au-dessus et de haut en bas pour celles placées au-dessous (2).



|| Les *lignes nodales* sont des figures qui se forment à la surface d'une membrane ou d'une plaque mise en vibration après avoir été saupoudrée de sable fin ou de poudre de lycopode. Les lignes d'immobilité qui correspondent aux nœuds de la corde vibrante se tracent d'elles-mêmes dans l'épaisseur de la poudre et affectent des formes de plus en plus compliquées à mesure que les sons deviennent plus aigus et les nœuds vibratoires plus nombreux. A chaque figure correspond un son déterminé, mais le même son peut produire plusieurs figures différentes (en raison probablement de son timbre particulier et des harmoniques qui s'y associent). Les L. nodales ont été étudiées par Chladni, qui en fit le sujet d'expériences exécutées sous les yeux de Napoléon Ier.



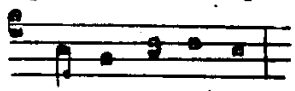
Lignes nodales, d'après Chladni.

Limaçon, n. m. Partie de l'oreille interne. (Voy. *Appareil auditif*.)

Limma, n. m. Intervalle de la

gamme pythagoricienne, plus petit de $\frac{1}{10}$ de ton que le demi-ton diatonique de la gamme tempérée. On l'explique par le rapport $\frac{256}{243}$ ou, en savarts, par le nombre 23.

Liquescence, n. f., et **Liquescent**, adj. Nuance d'exécution dans le chant grégorien, définie « un son qui coule doucement et s'efface dans la prononciation »; le son l., on note l., a un rôle grammatical plutôt que musical, en ce que l'on s'en sert, comme d'une apostrophe ou d'un e muet sous-entendu, pour détacher l'une de l'autre deux consonnes successives. Dom Pothier donne pour exemple de son emploi le fragment « Ad te levavi », où, dans le cephalicus placé sur *Ad*, le premier son est fort, le second faible et a pour mission de porter la voix sur la syllabe *te* :



Lira, n. f. ital. Instrument à cordes, à archet. (Voy. *Lyra*.) — Lira da gamba, lira-viol (Voy. *Viola bastarda*), — Lira da braccio (Voy. *Viole*).

L'istesso tempo, loc. ital., = le même mouvement. (Voy. *Tempo*.)

Litanie, n. f. Prière en forme d'invocations et de supplications dite ou chantée alternativement par le célébrant et le peuple, celui-ci répondant par une formule répétée, *Kyrie eleison*, ou *Ora pro nobis*. Les L. les plus répandues, dans le culte catholique, sont les *L. des Saints* et les *L. de Notre-Dame-de-Lorette*, qui tirent leur nom du sanctuaire où elles furent tout d'abord chantées. D'autres L., d'un caractère local, sont en usage en certaines contrées. Les unes comme les autres accompagnaient autrefois la marche des processions, si nombreuses en tous lieux, et celle des pélerins, cheminant par groupes vers les tombeaux des saints ou les églises votives. Le chant traditionnel des L. de Notre-Dame-de-Lorette est resté populaire. De nombreux compositeurs, entre lesquels se remarquent les noms de Palestrina (1593), et de Mozart (1774), ont mis le même texte en musique à plusieurs voix. Les L. furent la première prière du culte catholique que l'on traduisit en anglais à l'époque de la Réforme; son adaptation, imprimée en 1544, passe pour l'œuvre de Cranmer; plusieurs versions à quatre ou à cinq voix en furent composées depuis 1560 par les musiciens britanniques, notamment par Byrd et par Tallis.

Liturgie, n. f. Ensemble des symboles, des chants et des cérémonies par lesquels se manifeste un culte religieux.

Liturgique, adj. Qui appartient à la Liturgie. Dans le culte catholique, on réserve le nom de *chant liturgique* aux mélodies traditionnelles dont l'Église a fixé la note musicale aussi bien que le texte et dont elle a réparti l'exécution, suivant des règles et des usages précis, entre le clergé et les fidèles. Les pièces composées sur les mêmes textes par les compositeurs anciens et modernes s'y joignent à titre facultatif et forment, en face du répertoire du *chant liturgique*, celui de la *musique religieuse* (voy. ces mots).

Livret, n. m. adopté, dans le sens du n. ital. *libretto* (voy. ce mot) pour désigner le poème d'un opéra. L'art d'écrire les L., subordonné au développement de l'art musical, tout en exerçant sur celui-ci une influence profonde, a presque toujours revêtu des formes entièrement conventionnelles et constamment variables. La fusion totale qu'on y désire entre la parole et le chant ne peut guère résulter que de sa composition par le musicien lui-même, chose réalisée seulement à l'époque moderne et par un petit nombre de maîtres, Berlioz, Wagner, d'Indy, Charpentier, ou bien d'une étroite collaboration du poète et du musicien, ainsi qu'il arrivait entre Quinault et Lulli, alors que, Louis XIV ayant approuvé le sujet de la tragédie lyrique projetée, les deux auteurs se mettaient à l'œuvre ensemble, Lulli dictant à Quinault la coupe des scènes ou des vers et l'obligeant à refondre, abréger, corriger sous ses yeux le texte qui devait porter sa musique. A l'antipode de cette manière d'agir, Auber et Meyerbeer fournissaient à Scribe des « monstres », ou successions mesurées de mots et de syllabes sans suite, sur le rythme desquels il avait à fixer des versiculets quelconques. Le système des grands librettistes italiens du XVIIIe s., Metastasio, Apostolo Zeno, était encore une fois différent; sur des sujets et des plans rarement renouvelés, ils faisaient œuvre littéraire et, avec ou sans coupures ou changements, leurs poèmes, en beau langage, servaient successivement à dix ou vingt compositeurs et quelquefois deux fois au même, chacun n'ayant d'autre souci que d'ordonner selon les coutumes reçues la suite d'airs et de récits nécessaires pour former un spectacle, séduire le public et satisfaire les acteurs. On ne saurait d'ailleurs séparer l'histoire du livret de celle de la musique drama-

tique. Mais il est permis de remarquer comment s'y est, pendant le XVIIIe et le XIXe s., graduellement accentuée la tendance au moindre effort, qui a porté les librettistes à chercher matière à des poèmes d'opéra dans toutes les œuvres célèbres du théâtre et du roman, plutôt que de faire œuvre originale et véritablement lyrique.

Loco, adv. ital., = lieu. Ce mot, succédant au signe 8va signifie qu'après un passage exécuté une octave plus haut ou plus bas que la notation, on doit revenir à la position normale.

Locrien. Nom d'un mode antique, de la même base que l'éolien ou l'hypodorien. (Voy. *Mode.*)

Logarithme, n. m. Exposant de la puissance à laquelle il faut élever un nombre constant, qu'on appelle base, pour trouver un nombre proposé. Nombre calculé de façon à mesurer exactement la grandeur d'un intervalle en déterminant combien de fois il contient un autre intervalle pris pour unité. Delezenne a dressé (1857) une table des *L. acoustiques* depuis 1 jusqu'à 1200, en prenant pour unité d'intervalle le comma, dont le rapport est $\frac{81}{80}$.

Pour connaître la grandeur d'un intervalle dont le rapport est connu, on cherche le L. de chacun des termes qui constituent ce rapport et la différence donne le nombre de commas contenus dans cet intervalle. Le ton majeur étant établi par le rapport $\frac{9}{8}$ on déduit du log. 9 = 176,8743... le log. 8 = 167,3928... et le nombre obtenu 9, 4815 montre que le ton majeur mesure 9 commas et 4815 dix-millièmes. On rectifie par ce calcul le jugement de l'oreille; tandis que les musiciens interprètent indifféremment comme demi-tons les intervalles représentés par les rapports $\frac{16}{15}$ et $\frac{25}{24}$, les acousticiens enseignent que le premier contient en commas 5, 1953 et le second 5, 2861. La table de Delezenne est reproduite dans presque tous les traités d'acoustique musicale.

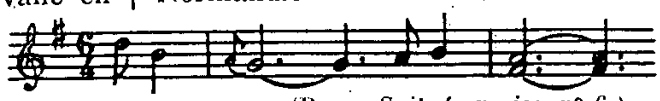
Longitudinal, adj. Voy. *Vibration.*

Longue, n. f. T. emprunté à la métrique de l'antiquité, et représentant ordinairement le double de la brève (voy. ce mot). Les métriciens l'indiquent par un trait allongé —. Dans la notation proportionnelle, à partir du XIIe siècle, figure munie d'une queue, tenant le milieu de note en forme d'une carrée entre la maxime et la brève et valant, sous le mode parfait, trois brèves, et sous le mode imparfait, deux. Elle avait disparu de l'usage à la fin du XVIIe s. et Brossard (1703) entendait par L. toute note placée au temps fort de la mesure ou prolongée par un point, une syncope ou un agrément. (Voy. *Notation.*)

Longueur. Voy. *Onde.*

Losange, n. f. *Figure de la note semi-brève, dans la notation proportionnelle noire, d'où elle fut abusivement introduite, vers le XVIe s., dans la notation du plain-chant qui l'a conservée jusqu'à la fin du XIXe s.

Loure, n. m. Petite pièce instrumentale dont les œuvres du XVIIIe s. offrent quelques échantillons et que l'on croit imitée du rythme d'une danse rustique autrefois populaire en Normandie :



(BACH, *Suite française*, n° 6.)

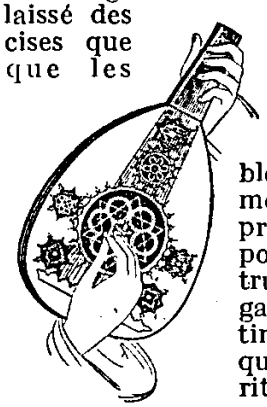
Lourer, v. intr. Appuyer pesamment sur le premier temps, dans l'exécution de morceaux qui rappellent le caractère des airs de cornemuse.

Lumière, n. f. Ouverture par où s'introduit le vent, dans un tuyau à bouche, avant de se briser contre le biseau.

Lusingando, adv. ital., = en flattant, employé chez quelques auteurs classiques, et entre autres par Weber, dans sa sonate, *op.* 4, et par Chopin, dans son *Rondo en fa*, pour indiquer le sentiment à exprimer dans l'exécution d'un morceau.

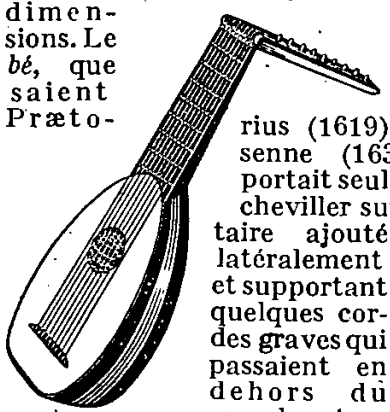
Luth, n. m. Instrument à cordes pincées, à manche, de grandes dimensions, différant de la guitare par la forme ovale de sa table qui ne comporte pas d'échancrures, par son dos bombé en demi-poire, fait de côtes assemblées, et par son cheviller renversé à angle droit. La touche est divisée en cases par des sillets. La table est percée d'une ouïe centrale de forme circulaire, que remplit une rosace découpée à jour. D'origine orientale fort ancienne, le L. fut importé en Europe à l'époque des croisades et devint promptement un instrument privilégié. Le nombre des mentions qui en sont faites et des représentations figurées qu'on en rencontre dans les monuments des arts plastiques, depuis le XIIIe s., témoigne de la vogue dont il jouissait dès cette époque et qui s'accrut rapidement. La beauté des instruments, ornés d'incrustations

et de rosaces finement découpées, dont Memling et ses contemporains ont laissé des images aussi précises que nombreuses, et que les peintres, jusqu'à la fin du XVIIe s., placent volontiers dans leurs tableaux d'intérieurs, montre le soin que prenaient les luthiers pour établir des instruments dont l'élégance dénote la destination aristocratique et que leur sonorité délicate destinait aux concerts intimes. Monté à l'origine de 4, puis de 6 cordes, le L., pour acquérir plus de puissance, fut muni de cordes doubles, ou par paires à l'unisson, ou par chœurs montés à l'unisson. Le développement de son rôle dans l'accompagnement, à la fin du XVIe s., fit désirer une augmentation de son étendue au grave et suggéra l'invention de l'*archiluth*, du *chitarrone* et du *théorbe* (voy. ces mots) qui étaient des luths agrandis, pourvus d'un manche de très grandes dimensions. Le *L. théorbé*, que connaissaient déjà Prætorius (1619) et Mersenne (1636) comportait seulement un cheviller supplémentaire ajouté latéralement et supportant quelques cordes graves qui passaient en dehors du manche et se pinçaient à vide. Auprès de ces instruments, le L. proprement dit restait en usage avec une tendance à l'enrichissement par l'augmentation du nombre des cordes. Au temps de Perrine (1680), il était communément monté de 20 cordes disposées en 11 chœurs, la chanterelle et la seconde corde étant simples, les trois suivantes doublées à l'unisson et les six dernières accordées par paires à l'octave. Ainsi monté, l'instrument possédait une étendue de 4 octaves. Sous la surcharge des cordes, dont le nombre fut parfois porté jusqu'à 24, il arrivait que la table se rompît. Leur multiplicité ajoutait aux difficultés de l'accord, qui avait souvent varié au cours des temps. On ne saurait préciser ce qu'il fut à l'origine : l'*éoud* oriental, qui a donné naissance au L., est accordé par une série de quartes et quintes alternées. Nous ne savons rien sur l'accord du L. au moyen âge.

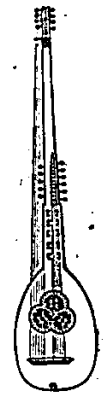


Luth (XIVe siècle.)

Luth (XVIIe s.).

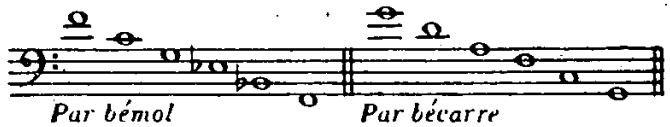


Théorbe.

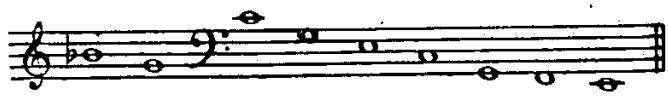


Archiluth.

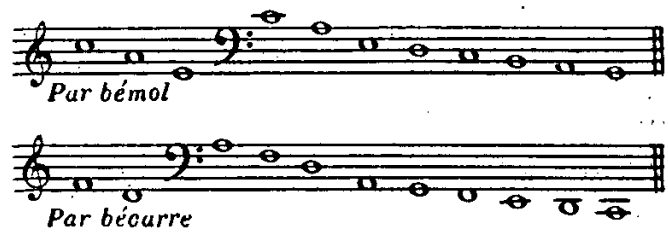
Pendant le XVIe s., on le pratiquait constamment sous les deux formes :



En 1600, Francisque se sert en outre sur un luth augmenté d'une corde à l'aigu et de deux cordes au grave, d'un accord « à cordes avalées » qui est une modification du précédent accord « par bécarre », les 3e, 4e et 5e chœurs étant abaissés (avalés) d'un ton :



En 1680, Perrine enseigne deux manières d'accorder qui sont à la distance d'une quinte et concernent deux L. à onze chœurs de patron différent. La seconde se maintient jusqu'à la fin de la culture du L. Elle est enseignée par Baron, en 1727 :



Cette diversité compliquait la lecture des morceaux notés en tablature, puisque ce système de notation reposait sur la figuration du doigté et non sur celle des sons. (Voy. *Tablature.*) L'abandon du luth au XVIIIe s. peut donc être attribué en partie aux difficultés de son accord, de son jeu et de sa notation, mais il fut plus généra-

lement motivé, dans le monde des artistes, par les progrès du clavecin, et dans celui des amateurs, par la tendance au moindre effort et la préférence marquée aux moyens les plus faciles d'acquérir une apparence de talent. Lorsque la vogue de la vielle à roue s'établit dans les salons, quantité de beaux luths anciens, de ces « luths de Bologne, à neuf côtes », auparavant si recherchés, furent dépouillés de leur manche et recoupés pour servir à fabriquer les jouets à la mode. Ainsi s'explique la rareté actuelle des spécimens intacts de L. de la belle époque, dans les musées et les collections. Jusqu'à la fin du XVIIe s., ils figurent fréquemment dans les tableaux d'intérieur des peintres de toutes les écoles. A l'époque moderne, l'oubli dans lequel est tombé le L. se constate par les méprises des littérateurs et des artistes, qui n'en connaissent plus que le nom et qui, tantôt le confondent avec la mandoline, et tantôt le croient joué avec un archet.

Cet instrument, peut-être trop délaissé, a cependant joué dans l'histoire de la musique un rôle considérable, non seulement par l'usage universel qu'on en a fait pendant plus de deux siècles, mais par l'influence qu'il a exercée à l'époque où le style de composition harmonique et la mélodie accompagnée tendaient à se substituer au style contrepointique. Ni les possibilités du jeu à cordes pincées, ni l'aspect de la notation spéciale en *tablature* (voy. ce mot) qui en était l'image graphique, ne se prêtaient à rendre les tenues des sons, les réponses et les entrelacements de parties d'une œuvre contrepointique. Au contraire, il était aisé de soutenir d'accords nourris un dessin mélodique orné ou d'envelopper d'un riche entourage sonore le chant d'une voix principale. Dès le début du XVIe s., les transcriptions littérales de chansons et de motets polyphoniques qui abondent dans les livres de luth présentent ces morceaux sous un aspect entièrement transformé, quant à leur effet visuel et auditif. C'est là que se rencontrent les exemples les plus clairs de l'opposition entre l'écriture verticale et l'écriture horizontale. Auprès de ces transcriptions et des petites pièces de danse, les œuvres des premiers compositeurs pour le luth, Petro-Paulo Borrono, de Milan, Francesco, de Milan, Albert de Ripe, de Mantoue, Perino, de Florence, le Français Guillaume Morlaye, le Transylvain Valentin Bacfarc, etc., contiennent des Fantaisies et des Ricercari qui prennent rang, auprès des œuvres d'orgue du même temps, parmi les premiers monuments de la musique instrumentale. En 1603 J.-B. Besard, de Besançon, réunit dans un recueil célèbre intitulé *Thesaurus harmonicus*, un grand nombre de pièces de tout genre, de 20 luthistes de diverses nationalités. Dans la première moitié du XVIIe s., une école brillante se forme à Paris, autour de Ch. Mouton et des trois Gaultier, Jacques, Denis et Ennemond. A cette époque, les transcriptions sont abandonnées et le répertoire, conforme à celui des autres instruments, se composait de pièces enfermées dans les cadres habituels de l'allemande, de la courante, du menuet et des autres formes dérivées de la danse, groupées ou non en « suites », avec des préludes non mesurés, faits de grands arpèges et de roulades par lesquelles le virtuose semblait « tâter les cordes », de son instrument. La multiplicité des *agréments* servait, comme dans le jeu du clavecin, à corriger la brièveté des sons de la corde pincée, que des formules variées de trille, de tremblement et de grupetti, paraissaient prolonger. Ainsi que les maîtres du « goût du chant », les luthistes attachaient la plus grande importance au placement et à l'habile exécution de ces petits ornements, qui donnaient à leur jeu et à leurs œuvres un caractère singulier de légèreté, de délicatesse et de mièvrerie. L'Allemand Baron, en 1727, consacra encore au L. un ouvrage semi-historique et semi-théorique. Mais les trois *Sonates* de Falkenhagen, publiées en 1740, paraissent être les dernières compositions destinées à cet instrument. Lorsque R. Wagner, dans *Les Maîtres chanteurs* (1868), voulut mettre aux mains du personnage par lequel il entendait représenter l'esprit de routine, un instrument ridicule et démodé, il n'imagina rien de mieux que de choisir le L., et comme aucun musicien moderne ne se trouvait en état d'en tirer même quelques arpèges, un habile facteur français construisit pour y suppléer, un instrument nouveau, la *harpe-luth* (voy. ce mot). L'intérêt que manifeste aujourd'hui la musicologie pour les œuvres des luthistes, dont on commence à reconnaître l'importance historique, en ramènera quelque jour l'étude sur le terrain pratique et fera rendre au luth la place qui lui est due dans les concerts de musique ancienne.

Lutherie, n. f. Fabrication des instruments à cordes. Bien que l'étymologie de ce mot le fasse dériver du *luth*, son usage est tellement postérieur à la

disparition de cet instrument, que même il n'est pas admis par la sixième édition du Dictionnaire de l'Académie, publiée en 1835. Cependant, un document officiel de 1731 cite la *corporation des luthiers*. La L., dont l'histoire se confond avec celle des instruments eux-mêmes, a été justement définie « un art délicat » dans lequel des « connaissances théoriques approfondies » doivent s'unir au « plus fin sentiment musical ». Dès le milieu du XVIe s., elle florissait dans toutes les contrées de l'Europe, mais principalement en Italie, où Gasparo de Salò, à Brescia, et Andrea Amati, à Crémone, avaient fondé des centres de fabrication aussi actifs que renommés, et illustrés, pendant deux siècles par les travaux de Maggini, des descendants d'Amati, de la famille des Guarneri et de Stradivarius, célèbre entre tous. En France, le tyrolien Duiffoprugcar avait ouvert à Lyon un atelier fameux au XVIe s., et la même époque avait vu se produire les premiers essais des luthiers lorrains dont l'industrie s'est jusqu'à nos jours largement développée. Les Tielke, de Hambourg, se distinguèrent pendant cent cinquante ans parmi les nombreux luthiers de l'Allemagne du Nord. S'il est vrai de dire que les beaux instruments des grands luthiers italiens n'ont jamais été surpassés, d'excellents instruments sortent des ateliers modernes et maintiennent à un niveau élevé l'art de la lutherie artistique, en face de laquelle les besoins du commerce à bon marché ont fait prospérer une lutherie purement industrielle, fabriquée principalement dans le Tyrol bavarois et, en France, dans la région de Mirecourt. Les expositions universelles et internationales ont été, depuis le milieu du XIXe s., un facteur important des progrès modernes de la lutherie, offrant en comparaison les spécimens d'origines les plus variées, stimulant ainsi les recherches et les travaux des fabricants d'instruments de musique.

Luthérien, n. m. Nom donné assez rarement, par les écrivains français du XVIIIe s., aux musiciens qui jouaient du luth et pour lesquels a prévalu l'appellation de luthistes.

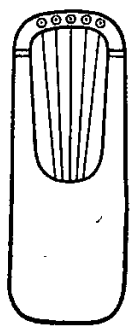
Luthier, n. m. Celui qui exerce l'art de la lutherie. Celui qui fabrique des instruments à cordes. Avant que Seb. Érard eût fait passer la fabrication des harpes des ateliers de lutherie à ceux de la facture des pianos, les facteurs de harpes étaient rangés parmi les luthiers.

Luthiste, n. 2 g. Celui, celle qui jouent du luth.

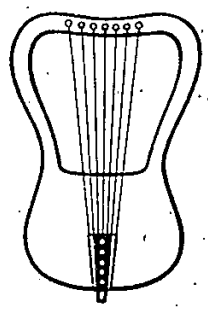
Lutrin, n. m. Grand pupitre placé dans le chœur d'une église pour supporter les livres de chant liturgique et autour duquel se groupent les chantres. Le L. étant parfois orné d'une figure d'aigle, symbole de l'évangéliste saint Jean, recevait en ce cas le nom même d'*aigle*. || Par extension, le personnel chantant, réuni autour du L.

Lydien, adj. Nom du 5e mode ecclésiastique, mode de fa. (Voy. *Modes*.)

Lyre, n. f. **1.** Instrument à cordes pincées de l'antiquité, le plus connu de tous, donné comme emblème à Apollon, à la muse Clio et aux poètes, et qui a donné son nom à l'un des trois genres de la poésie. Il se composait d'une caisse de résonance supportant deux bras réunis par une mince traverse à laquelle s'attachaient les cordes, fixées d'autre part au bas de la caisse et dont le nombre, limité d'abord à quatre, n'excéda jamais dix. On les pinçait au moyen d'un *plectre*. Cet instrument disparut presque complètement pendant le moyen âge. A peine sa trace a-t-elle été reconnue dans un très petit nombre de monuments du VIe au VIIIe s., provenant des contrées septentrionales de l'Europe. Son nom seul subsistait et fut

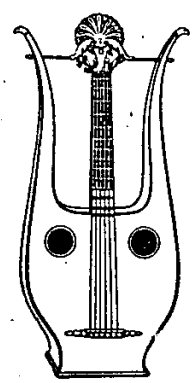


Lyre scandinave.



Lyre germanique.

appliqué dans les époques suivantes à des instruments tout différents. En 1763, une musicienne française, Mlle Saint-Aubin, entreprit de la remettre à la mode et se fit construire une lyre par le facteur Macra. D'autres luthiers en mirent quelques-unes en vente, mais sans succès. L'engouement pour les souvenirs de l'antiquité, qui se révéla sous le Directoire et l'Empire, firent naître la *lyre-guitare* et la *harpo-lyre*, dont l'existence fut éphémère. La L.-guitare n'avait



Lyre-guitare.

de la L. antique qu'un semblant d'apparence, puisque, entre les deux bras, devenus inutiles, de l'instrument grec, se plaçait un manche de guitare, qui recevait toutes les cordes. || 2. On trouve dans quelques monuments du IXe au XIIe s., sous le nom de *lira*, ou *lyra*, une sorte de petit rebec à une seule corde, dont le corps ovale et bombé se rapproche de la mandoline moderne; il est compté parmi les ancêtres assez incertains de la viole et du violon. || 3. Le nom de *lyra mendicorum* ou lyre des mendiants, est donné par Virdung (1511) à la vielle à roue (voy. ce mot). || 4. Instrument à cordes, à manche et à archet, usité aux XVIe et XVIIe s., avant que fussent définitivement fixés les types de la viole et du violon. Mersenne (1636) décrit une L. à quinze cordes, dont deux, tendues en dehors du manche, se pinçaient à vide et dont les autres étaient doublées et accordées à volonté, la chanterelle toujours sur le *ré* de la clef de sol et le bourdon le plus grave, sur l'*ut* de la clef de fa. Appelée en Italie *lira*, cet instrument se distinguait essentiellement de la famille des violes par le grand nombre des cordes, qui entraînait la nécessité d'attaquer avec l'archet plusieurs cordes à la fois, et produisait un jeu *en accords*, favorable à l'accompagnement. Les deux dimensions principales de la lira étaient surnommées *lira da braccio* et *lira di gamba*; celle-ci donna naissance à la *viola bastarda*, et la première à la *viole d'amour*. C'est en s'accompagnant sur la L. que les poètes de la Pléiade aimaient à réciter leurs *Vers mesurés à l'antique*. Le timbre de l'instrument était trouvé « fort languissant et propre à exciter la dévotion ». Aussi s'en servait-on en quelques églises pour soutenir les voix dans l'exécution des motets à voix seule ou à plusieurs voix. Il fut toutefois abandonné dans le milieu du XVIIe s.

Lyrique, adj. Se dit d'une pièce de poésie ou de théâtre qui est chantée; par extension, de la scène sur laquelle s'exécute une œuvre musicale. Ce vocable s'est considérablement étendu, depuis une centaine d'années, en se détournant de son sens primitif : on l'emploie pour des poésies qui ne furent jamais destinées à être chantées, et les chanteurs de chansons, dans les cafés-concerts, s'intitulent « artistes lyriques ».

M

M. Abréviation représentant le mot *métronome* dans l'indication du mouvement d'un morceau.

Machicot, n. m. Nom, dit-on, de l'inventeur du *machicotage* (voy. ce mot). || Chantre chargé de l'exécution ornementée du plain-chant, dite *machicotage* (voy. ce mot).

Machicotage, n. m. Manière de chanter le plain-chant, avec une seconde partie improvisée, pratiquée autrefois, spécialement dans l'église Notre-Dame de Paris et l'ornementant en intercalations de notes de passage et de sauts mélodiques de tierce. Certains livres de chant gallican du XVIIIe s. en prescrivent l'exécution par des chantres solistes, alternant avec les versets interprétés sans ornementation par le chœur. Cet usage a été aboli au XIXe s.

Machicoter, v. tr. Exécuter le machicotage.

Machinal, adj. Se dit de tout mouvement exécuté par le corps humain sans la participation directe de l'intelligence. C'est fréquemment le cas des exercices de mécanisme nécessaires à l'acquisition d'un talent d'exécution musicale, mais dont la répétition abusive lasse l'attention.

Machine à écrire, n. f. Appareil imaginé pour remplacer par des procédés mécaniques infiniment plus rapides les procédés ordinaires de l'écriture manuelle. Parmi le grand nombre de machines à écrire qui ont été inventées ou perfectionnées depuis le commencement du XXe s., on a vu se produire quelques essais d'appropriation à la notation musicale. C'est ainsi que la machine du système dit *la Dactyle* a été munie en 1913 d'un *barillet* portant 84 caractères ou éléments concourant à la reproduction des signes ordinaires de la notation. Le résultat obtenu n'a pas été d'écrire plus vite, mais d'écrire plus nettement.

Madrigal, n. m. Genre de poésie répandu en Italie depuis le XIVe s., expressément destiné au chant et formé à cette époque de 2 ou 3 strophes renfermant chacune 2 ou 4 vers de onze pieds, sur des sujets idylliques ou pastoraux. Affranchi bientôt de ces règles primitives, le M. poétique se présente depuis le XVe s. en des coupes et des dimensions variées. Le M. musical a dès le commencement ce caractère particulier d'être, sous le rapport mélodique, librement inventé, sans emprunt obligé à un thème antérieur, sans « thème donné ». Ses premiers compositeurs, Gherardello, Lorenzo, de Florence, Nicola Propositi, le traitent dans un style très simple, rapproché de celui des Frottoles et inspiré de l'art populaire. Les contre-

pointistes y apportent des développements plus considérables et des procédés plus raffinés. Le temps de sa plus grande vogue et de sa perfection commence avec les œuvres d'Arcadelt, en 1536. Il n'est guère, pendant la centaine d'années qui suivit, de musicien italien ou ayant habité l'Italie, qui ne contribuât, par un nombre souvent élevé de pièces, à l'immense répertoire de M. Les dispositions ordinaires en étaient à 4 ou 5 voix, les formes, tantôt strophiques, avec reprises et refrains, tantôt analogues, quant au plan, à celles du motet, avec deux ou plusieurs parties différentes, qui se succédaient. On ne s'astreignait plus, dans le choix des textes, à un genre spécial de poésie : on puisait dans les *sonnets*, les Sestine, les Canzoni, des célèbres versificateurs, la matière verbale des morceaux compris sous l'appellation générale de M. C'est ainsi que les *Vergini* de Pétrarque furent traités en *M. spirituels* par Guillaume Dufay, suivi bientôt de toute une pléïade de compositeurs, qui écrivirent sur les mêmes paroles. Comme en France la *Chanson spirituelle*, que cultivèrent surtout les musiciens huguenots, en Italie le M. spirituel fut un essai de réaction contre la prédominance des sujets érotiques ou licencieux dans la musique vocale de chambre. Les noms d'Anerio, de Palestrina, illustrent cette branche du répertoire madrigalesque. A l'opposé, le genre comportait une variété comique, satirique ou burlesque : un morceau d'Al. Striggio, *Il Cicalamento delle donne* (1567) forme le pendant du *Caquet des femmes* de Jannequin; le *Festino* d'Adriano Banchieri (1608) consiste en une série de M. à chanter en carnaval et contient une pièce remplie d'imitations de cris d'animaux. On désignait volontiers par le diminutif *madrigaletti* des pièces légères de peu d'étendue. C'est dans leurs M. que les plus hardis compositeurs du XVIe s. italien, Cyprien de Rore, Luca Marenzio, Gesualdo, prince de Venosa, tentèrent les innovations harmoniques et les essais suivis de chromatisme incompatibles avec la modalité ecclésiastique et le style de motet. Monteverde fut l'inventeur, du moins le plus génial représentant d'une forme nouvelle de M. établie vers 1620, le *M. concerté*, « in stilo concitato », qui admettait des soli et un accompagnement instrumental et qui conduisit à la cantate; son célèbre morceau : le *Combat de Tancrède et de Clorinde*, parut en 1638 dans son recueil de *M. guerrieri*. On exécutait des M. comme intermèdes dans les représentations théâtrales italiennes de la fin du XVIe s. et ce fait a porté quelques écrivains à intituler « opéras madrigalesques » les premiers drames chantés : mais cette appellation n'est pas justifiée, le style polyphonique du véritable M. y étant abandonné ou n'y apparaissant que d'une façon accessoire, dans des fragments destinés au chœur. De l'Italie, le nom et le genre de M. passèrent en Angleterre, où la publication d'un grand recueil intitulé *Musica Transalpina*, en 1588, formé de M. célèbres traduits en anglais, suscita la composition de pièces analogues et portant le même titre, par les meilleurs maîtres britanniques, W. Byrd, Thomas Morley, Orlando Gibbons, et autres. Tandis que dans son pays d'origine, le terme de M. disparaissait de l'usage, et qu'en France il devenait le titre d'une petite poésie « ingénieuse et galante », il fut adopté par la langue anglaise pour désigner toute pièce sérieuse de musique vocale polyphonique, non accompagnée. La plus ancienne de toutes les sociétés musicales de l'Europe, fondée à Londres en 1741 et toujours florissante jusqu'à l'heure actuelle, a pour titre *The M. Society* et pour objet la culture par la composition et l'exécution, du style polyphonique vocal, qui n'a pas cessé d'être en honneur chez les musiciens anglais. C'est sans rattachement aux anciennes traditions du genre que l'appellation de M. a désigné, chez les modernes, des mélodies à voix seule et même quelquefois de petites pièces instrumentales. Cependant, le *M. à la musique* de Ch. Bordes (1895) est une exquise composition à quatre voix seules.

Madrigalesque, adj. Qui appartient au genre du madrigal.

Madrigaliste, n. m. Celui qui compose des madrigaux.

Maestoso, adv. ital., = majestueusement, employé comme indication du mouvement et du caractère d'un morceau.

Maestro, nom. ital., admis par l'Académie avec le plur. en s., comme synonyme de *Maître* dans le sens de compositeur.

Maggiore, adj. m. ital., = majeur.

Magnificat, Cantique de la Vierge (Évangile selon saint Luc, ch. 1), dont le chant est placé dans l'office des vêpres. Une formule spéciale de psalmodie lui est affectée. La coutume s'établit dès la fin du moyen âge d'en exécuter les versets alternativement

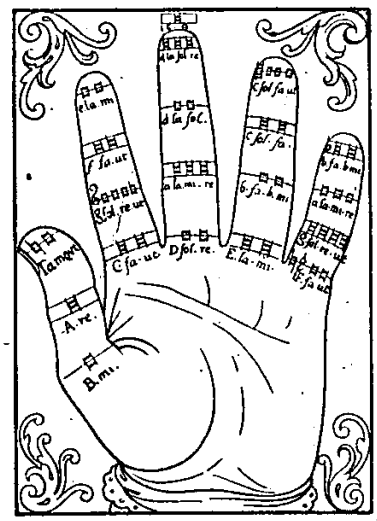
à deux chœurs, dont l'un chantait la mélodie liturgique à l'unisson, et dont l'autre y ajoutait une harmonisation en *faux-bourdon*. (Voy. ce mot.) Depuis le XVe s., un grand nombre de compositeurs ont traité le texte du M., soit, pour l'usage du culte, par versets, à plusieurs voix et dans les huit tons, comme l'ont fait, entre autres, Orlando de Lassus, Palestrina (1591), et Artus Auxcousteaux, soit, à une époque plus récente, en forme de grande cantate religieuse, avec soli, chœur et orchestre; on doit citer en ce genre les M. de Lalande, de Bach, comprenant autant de morceaux que le texte sacré offre de versets, de Lotti, de Durante. Une tradition déjà fort ancienne permet de faire alterner avec les versets chantés en plain-chant une série de pièces d'orgues spécialement composées ou improvisées dans ce dessein. Les M. pour orgue de Titelouze (1621) sont célèbres. *Établis sur les thèmes des tons liturgiques de la psalmodie, leur auteur les composa en cherchant à les traiter à l'instar d'un motet polyphonique vocal, comme si les diverses parties prononçaient les paroles et exprimaient le sens des versets ainsi suppléés par l'orgue. Ses successeurs, malgré les prescriptions de l'Église, n'eurent pas toujours ce goût et cet art. Les M. de Dandrieu par exemple (1740) sont des sortes de suites ouvertes et closes par un grand-chœur ou un plein jeu majestueux ou brillant, et dont les différents morceaux sont destinés à mettre en lumière les diverses ressources de l'orgue, sans égard au sens des versets du cantique. Les M. de César Franck, publiés comme œuvre posthume sous le titre erroné *L'Organiste* constituent un mélange singulier où des pièces remarquables avoisinent de véritables erreurs esthétiques.

Maillet, n. m. Petit marteau de bois ou d'ivoire formé d'une baguette que termine une boule. Il sert à frapper les touches du claquebois, du cymbalon, et en plus grandes dimensions, servait autrefois à frapper celles des carillons. Les M. du tambour et des timbales sont appelés *baguettes*, celui de la grosse caisse, *mailloche*. (Voy. ces mots.)

Mailloche, n. f. Très gros maillet à tête ronde recouverte de peau, servant à battre la grosse caisse et le tam-tam.

Main, n. f. Partie du corps humain qui termine le bras et qui sert à la préhension et au toucher. La souplesse, l'agilité, la vélocité de la main, et ce que l'on peut appeler le dosage de la force musculaire, sont des qualités essentielles dans le jeu des instruments. On les acquiert par l'entraînement raisonné des exercices de mécanisme. Le rôle des deux mains diffère dans la pratique des instruments à archet. L. Capet place dans les facultés de la main droite le caractère supérieur d'une exécution violinistique, dont la main gauche ne livre que les matériaux. Dans le jeu des instruments à clavier, l'égalité des deux mains est indispensable et nécessite une étude particulière des mouvements de la main gauche, que des habitudes héréditaires et de fausses traditions éducatives préparent mal, chez l'enfant, à rendre des services semblables à ceux de la main droite. Une bonne conformation de la main est la base naturelle d'une virtuosité véritable. Les mains de Paganini et de Liszt sont citées pour leur souplesse et la longueur des doigts, qui permettait une extension exceptionnelle. Mais des artistes moins favorablement doués sous ce rapport suppléent par leur adresse aux avantages qui semblent leur manquer. On classe la musique de piano, selon le nombre des mains nécessaire à son exécution, les morceaux destinés à un, deux, trois ou quatre musiciens étant désignés sous les rubriques à 2, à 4, à 6, ou à 8 mains. On appelle croisement de mains le procédé consistant à intervertir la position naturelle des 2 mains en faisant passer l'une par dessus l'autre pour atteindre des touches éloignées sans interrompre un dessin continu; cet artifice, dont Rameau s'est déclaré l'inventeur, était rarement nécessaire à l'époque où le clavecin comportait deux claviers. Les pianistes modernes en font un usage fréquent et l'indiquent dans la notation par les abréviations MD et MG, m. droite, m. gauche, ou, dans les éditions italiennes, MD, MS, *mano destra*, *mano sinistra*, et, dans les éditions allemandes, RH, LH, *rechte Hand* (main droite), *linke Hand* (main gauche). (Voy. *Croisement*.) || La main musicale, ou *main guidonienne*, est un procédé pédagogique pour l'enseignement de la gamme par hexacordes, inventé, dit-on, par Guido d'Arezzo (XIe s.) et dont les maîtres de chant et de théorie musicale primaire se sont servis jusqu'à l'abandon du système des *muances*, au XVIIe s. On en trouve la figure dans les méthodes, manuscrites et imprimées, rédigées en toutes langues pendant cette longue période. Une ligne qui passe et repasse en serpentant dans un sens déterminé en travers de tous les doigts de la main gauche ouverte

et présentée du côté de la paume, y fait coïncider, selon les formules de la solmisation, les noms des notes de la gamme, inscrits sur chaque phalange. Ainsi se trouve tracé une sorte de tableau tenant lieu de notation pour épeler ou chanter de simples mélodies. Le maître, levant sa main gauche ouverte sous les yeux de ses élèves, y désigne l'emplacement de la note à entonner; et l'élève, considérant sa propre main, y trouve un moyen mnémonique qui l'aide à retenir les règles arides de la pratique des Nuances (voy. ce mot).



Main guidonienne.

Longtemps après que l'adoption de la gamme par octaves eut relégué dans l'oubli le système des hexacordes et la main qui avait longtemps aidé à en enseigner la pratique, des essais nouveaux furent tentés pour utiliser la main dans l'enseignement populaire. Bocquillon-Wilhem imagina (1839) de se servir des deux mains pour indiquer la position de la voix, soit dans la région de la clef de fa, soit dans celle de la clef de sol, des doigts et des espaces qui les séparent pour exprimer les noms des notes, avec cette particularité, que la racine ou la pointe du doigt ont la signification du bémol et du dièse. De nos jours, la méthode proposée sous le nom de *Phonomimie* est une notation gesticulée où les positions diverses des mains et des doigts représentent les notes musicales à la manière dont la mimique inventée pour les sourds-muets par l'abbé de l'Épée représente les sons du langage.

Maître, n. 2 g. f. maîtresse. Celui qui enseigne la musique, ou une partie quelconque de sa pratique ou de sa théorie. Aux locutions anciennement en usage, *M. à chanter*, *M. pour jouer du clavecin*, se sont substituées celles de M.. ou plutôt de *professeur* de chant, de piano, etc. || Celui qui dirige un chœur religieux. Il exerce les fonctions de *M. de chœur*, ou de *M. de chapelle*. Les chapelles souveraines et les chœurs des églises cathédrales ou collégiales comptaient autrefois parmi leurs membres toute une hiérarchie de M. et sous-maîtres de chapelle et de M. des enfants. || Celui qui a atteint, soit comme professeur, ou compositeur, soit comme exécutant, un rang éminent dans son art, et dont on dit qu'il « en possède la maîtrise ».

Maître-chanteur, n. m. traduit de l'allemand *Meistersinger*. *Compositeur de l'école allemande aux XVe et XVIe s., qui avait satisfait aux épreuves imposées par sa corporation pour mériter le titre de maître. Les M.-C. (*Meistersinger*) avaient succédé aux *Minnesinger*, dont ils avaient encore exagéré l'étroitesse et la tyrannie des règles de composition ainsi que la sévérité dans l'admission des nouveaux maîtres. Mais leur œuvre n'a dans son ensemble, laissé rien de durable, et il a fallu tout le génie d'un R. Wagner pour placer à un haut rang Hans Sachs et ses confrères de Nuremberg, les derniers des Meistersinger. (Voy. *Minnesinger*.)

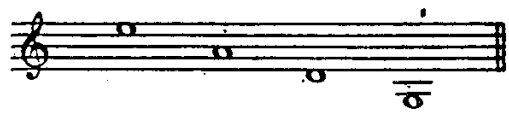
Maîtrise, n. f. École dans laquelle les enfants de chœur d'une église reçoivent leur éducation musicale. Disséminées sur toute l'étendue du territoire, entretenues par des fondations ou par la libéralité des chapitres ou des fidèles, fonctionnant avec une régularité que les exigences du service liturgique ne laissaient point relâcher, recrutées le plus souvent après concours entre enfants doués des meilleures voix, les M. ont tenu dans l'histoire de la musique française sous l'ancien régime un rôle d'une extrême importance et qui était bien loin de se limiter au domaine religieux : car au sortir de ces écoles, les élèves se trouvaient pourvus du plus solide fonds d'instruction artistique qu'ils développaient ensuite dans une direction de leur choix; en sorte que la plupart, ou presque tous les grands musiciens du XVe au XVIIIe s. étaient sortis de quelque M. Ces institutions ont eu un certain renouveau, au moins pour les cathédrales, grâce aux subventions officielles, d'environ 1850 à 1880, et ont pu servir ainsi encore la cause de l'art. Les conditions de la vie de l'Église depuis cette époque n'ont pas permis de les maintenir au même rang;

malgré leur titre, les M. actuelles constituent simplement le chœur habituel de l'église à laquelle elles sont attachées. La renommée de quelques M. françaises contemporaines n'a tenu qu'à la valeur des maîtres qui les ont dirigées ou les dirigent encore : ainsi la M. de la cathédrale de Langres, avec les abbés D. et N. Couturier, de 1852 à 1911; celle de Saint-Bénigne de Dijon, depuis la direction du chanoine R. Moissenet, (1895), celle de Saint-François-Xavier, lorsque le chanoine Perruchot, puis P. Drees, la dirigeaient, (1900-1916); celle de la cathédrale de Monaco, actuellement dirigée par Perruchot. A l'étranger, les M. des cathédrales catholique et anglicane de Westminster et de Saint-Paul de Londres sont justement célèbres, dotées de crédits importants et dirigées par des musiciens de grande valeur; ces chœurs représentent à peu près seuls, à l'heure actuelle, ce que furent les anciennes M. En Italie, c'est le mouvement créé par le Pape Pie X qui a reporté l'attention vers les M. comprenant des voix d'enfants : ce pontife donna l'exemple en les réintroduisant à la Chapelle Sixtine elle-même, qui, depuis plusieurs siècles, n'utilisait plus, pour les voix hautes, que des sopranistes. Partout ailleurs, l'usage des voix de femmes avait fait perdre aux M. leur véritable caractère. Le titre même de M. est particulier à la France, où l'on emploie aussi, en certaines régions, les termes plus archaïques de *Manécanterie* et de *Psallette*; à l'étranger, le titre de *Chapelle* est préférablement employé. Mais, depuis quelques années, c'est le vocable très antique de *Schola cantorum*, le seul liturgique, d'ailleurs, qui recommence à prédominer pour les chœurs d'église. (Voy. ces divers mots.)

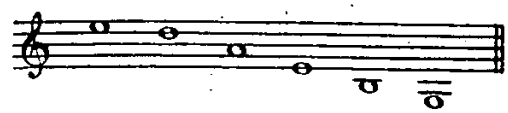
Majeur, adj. comparatif : qui est plus grand. Appliqué aux intervalles, il désigne entre deux intervalles de même nom, celui qui est formé des sons les plus distants : la seconde M., ut-ré, la tierce M. ut-mi, la sixte M., ut-la, la septième M., ut-si, et leurs redoublements, par comparaison à la seconde mineure, ut-ré bémol, la tierce mineure, ut-mi bémol, etc. Appliqué aux modes, il distingue le mode M. du mode mineur de même nom : ut M., caractérisé par la tierce M. ut-mi, ut mineur, caractérisé par la tierce mineure, ut-mi bémol, etc.

Manche, n. m. Partie des instruments à cordes frottées et de plusieurs familles d'instruments à cordes pincées, qui prolonge la table et sur laquelle sont tendues les cordes. Le M. est fixé par son *talon* dans le haut de la caisse. Il supporte la *touche*, qui est ou non partagée en *cases* par des *sillets* et il se termine par la *tête*, qui est souvent ornée d'une volute ou d'une figurine sculptée et qui, étant traversée par les chevilles, porte le nom de *cheviller*. (Voy. ce mot.)

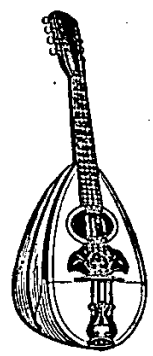
Mandoline, n. f. Instrument à cordes pincées, à manche, diminutif de la *mandore*, ou *mandola*, à laquelle elle succéda dans le XVIIIe s. (Voy. *Mandore*.) Elle a conservé jusqu'à nos jours une grande popularité dans les milieux d'une culture musicale secondaire. On en distingue deux genres principaux, la *M. napolitaine*, qui est la plus répandue, surnommée quelquefois m. violon à cause de l'accord de ses 4 cordes doubles, dont la plus grave est filée :



et la *M. milanaise*, dite aussi m. guitare, montée de 6 cordes doubles :



De jolies M. anciennes ornées d'incrustations figurent dans quelques musées. Une fabrication de pacotille en met aujourd'hui des exemplaires à la portée de toutes les bourses. Les cordes de la M. se griffent à l'aide d'un petit plectre en écaille, ou en ivoire, ou en bec de plume, appelé *médiator*. On enseigne deux manières d'attaquer, le détaché et le tremolo, celui-ci étant destiné à remplacer les notes tenues et s'obtenant par un va-et-vient rapide du médiator. Grétry a composé pour 2 M., jouées à l'unisson, avec 2 violons et un violoncelle, l'accompagnement de la sérénade de *L'Amant jaloux* (1778), qui se chante dans la coulisse. Paisiello, dans *Le Barbier de Séville* (1780) et Mozart, dans *Don Giovanni* (1787), ont pareillement destiné à la M. les accompagnements de deux sérénades. Le sculpteur Paul Dubois a mis aux mains de son célèbre *Chanteur florentin*, qui porte le costume du XVIe s., une M. copiée sur un instrument napolitain de la fin du XVIIIe s.



Mandoline.

Mandoliniste, n. 2. g. Celui, celle, qui jouent de la mandoline.

Mandore, n. f. Instrument à cordes pincées, à manche, appelé en italien *mandola*, rattaché par son origine orientale et par sa forme générale, à la famille du luth (voy. ce nom). La table ovale, le dos, fortement bombé, et à côtes, le manche court, la touche divisée en cases par des sillets, lui étaient en effet communs avec le luth et lui faisaient donner quelquefois, au rapport de Mersenne (1636), le surnom de *luthée*. Mais ses dimensions étaient moindres que celles de cet instrument dont elle est, dit le même auteur, le « raccourcy », et son cheviller n'offrait pas le renversement spécial au cheviller du luth. Elle portait d'ordinaire 4 cordes doubles, quelquefois six.

Mandore.

La *mandoline*, répandue depuis le XVIIIe s., est une *mandola* réduite. Une grande confusion règne chez certains auteurs entre les dénominations des instruments de cette famille. Il ne faut assimiler à la M. ni la *bandurria* espagnole, qui est une variété de guitare, ni la *pandore* allemande ou anglaise, qui est une plus grande M. (voy. ces mots).

Manécant, anc. n. m. désignant autrefois le chef d'une manécanterie.

Manécanterie, n. f. Nom donné en quelques églises et notamment à la cathédrale de Lyon, à la maîtrise des enfants de chœur et à l'édifice qui la contenait. Cette dénomination tire son origine de l'organisation médiévale des *chanteurs de matines* bien que quelques-uns aient voulu y voir une allusion à la coutume d'enseigner le chant au moyen de la *Main guidonienne* (voy. ces mots); elle a été choisie récemment par les fondateurs d'une école libre d'enfants chanteurs, faisant fonction de maîtrise ambulante pour des exécutions de musique grégorienne et polyphonique dans les églises et les concerts. Cette institution, établie dans un faubourg de Paris en 1906, est devenue promptement célèbre sous le nom de la *M. des petits chanteurs à la croix de bois*. On doit remarquer que Littré, malgré l'usage courant, écrit Manicanterie et donne à ce mot pour étymologie le bas latin *manicare*, aller de bon matin.

Manerie, n. f. Dans la langue française du moyen âge, l'un des rythmes classés parmi les modes reçus. (Voy. *Mode*.)

Manicordion, n. m. Instrument à cordes, fort ancien, joué avec des marteaux, et muni ensuite d'un clavier, l'un des ancêtres du clavicorde, connu dès le XIVe s. Il consistait en une caisse rectangulaire à l'intérieur de laquelle les cordes étaient tendues perpendiculairement aux touches; celles-ci, formant levier, se terminaient par de petites lames de bois ou de métal, sans articulation ni ressort, qui frappaient les cordes en dessous et y restaient appuyées tant que le doigt n'avait pas quitté la touche. Cellier (1585) distingue le *M.* de l'*épinette* en ce que le premier « se touche par tipanes à descouvert et l'espinette par petites plumes et sautereaux à couvert ». Le nombre des cordes étant inférieur à celui des touches, chacune correspondait à deux ou plusieurs de celles-ci, qui l'attaquaient à la distance voulue pour produire un son déterminé. (Voy. *Clavicorde, Échiquier, Épinette, Tympanon*.)

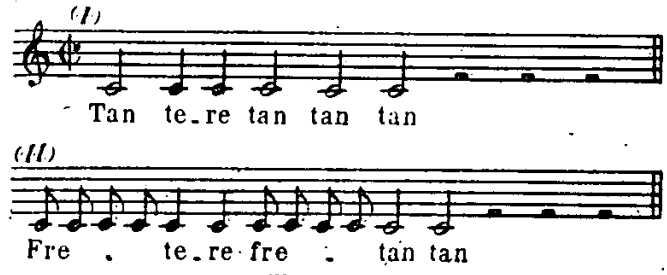
Manieren, nom allemand des agréments de l'ancienne musique.

Manivelle, n. f. Pièce servant de poignée pour imprimer au cylindre d'un orgue de Barbarie ou à la roue d'une vielle le mouvement de rotation.

Manuel, adj. désignant, dans l'orgue, tout clavier à main.

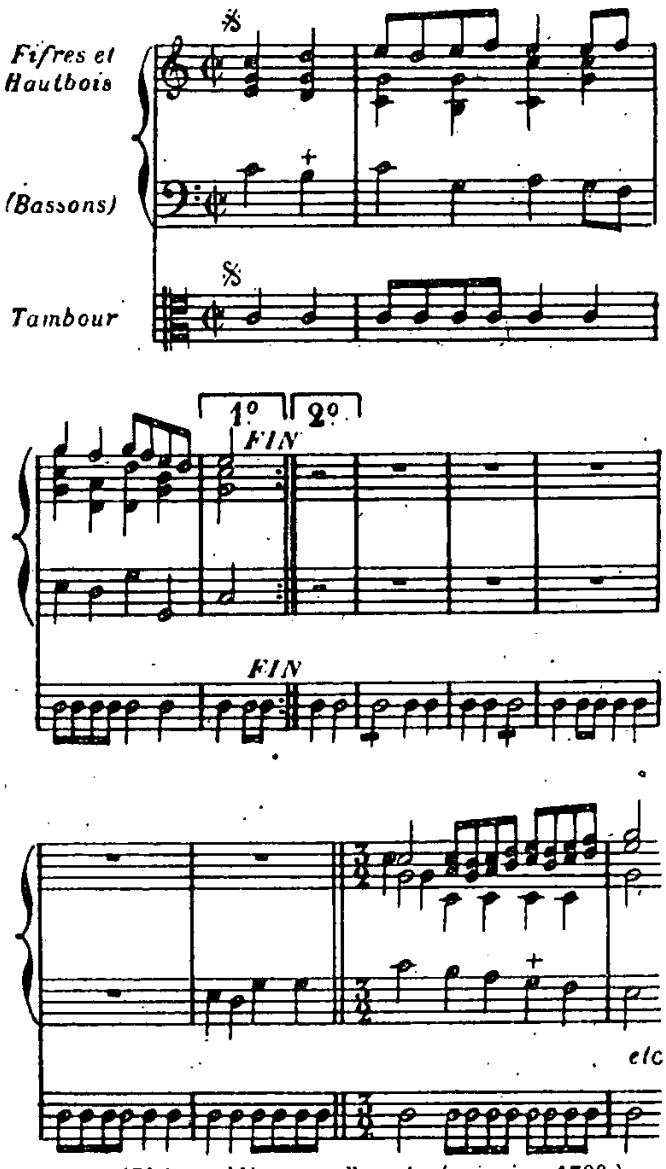
Marcato, part. p. ital., = marqué, cadencé comme une marche.

Marche, n. f. **1.** Air ou morceau de musique instrumentale rythmé sur l'allure normale du pas de l'homme et destiné à accompagner et à diriger la marche d'une troupe ou d'un cortège, militaire, civil ou religieux. La destination la plus fréquente de la M. est militaire. De tous temps, des instruments de musique ont précédé les armées et servi, non seulement à rallier les soldats par des signaux, mais à soutenir la régularité de leur pas. Les plus anciens rythmes de M. dont on possède la notation sont ceux de l'infanterie française et des troupes suisses au service de la France, pendant le XVIe s. Ils sont notés pour le



(TH. ARBEAU, *Orchésographie*.)

tambour par l'auteur de l'*Orchésographie* (1588) qui mentionne la coutume de les faire accompagner par des airs de fifre, construits « à plaisir », c'est-à-dire improvisés par l'exécutant, d'après les formules convenues. Le rythme de la M. suisse se reconnaît dans un passage de la chanson de Jannequin sur *La Bataille de Marignan* (1515). Lorsque furent organisées en France, sous Louis XIV, les *bandes* de musique militaire, Lulli composa des modèles de M., pour différents corps de troupe. Ces pièces, dans l'une desquelles l'ancienne batterie de la M. française est exactement suivie, sont ordinairement divisées en deux parties successives, de 8 mesures chacune, avec reprises :



(*L'Assemblée pour l'armée française*, 1706.)

Le rythme binaire de la succession régulière des pas, s'exprimait tantôt sous les mesures chiffrées à 2 et à 4 temps, tantôt sous celles, dites composées, qui admettaient le décompte des triolets et se chiffraient à 6/8 ou 12/8. Le plan, très bref, de Lulli, fut longtemps suivi. La forme avec *da capo* dans laquelle une première partie, divisée en deux reprises, se répète pour conclure après une partie centrale de même étendue, formant contraste mélodique avec elle, ainsi que dans le menuet symphonique avec trio, fut adoptée à l'époque classique. A l'heure actuelle, un répertoire national de M. militaires existe en chaque pays et comprend fréquemment des morceaux spécialement composés pour un corps ou pour un régiment. Entre les M. françaises qui sont devenues le plus justement populaires, il suffit de rappeler la *M. de Sambre-et-Meuse*, de Planquette (vers 1860) et la *M. lorraine* de Ganne (vers 1895). En dehors de la destination immédiatement militaire, le nombre est infini des M. composées en vue de buts divers pour toutes les combinaisons d'instruments. Berlioz est un des maîtres qui ont affectionné cette forme : après la *M. au supplice*, de la *Symphonie fantastique* (1828) et la *M. des pèlerins*, de la symphonie *Harold en Italie* (1834), il a écrit la M. de sa *Symphonie funèbre et triomphale* (1834), la *M. des drapeaux*, de son *Te Deum* (1849), la *M. hongroise* de *La Damnation de Faust* (1848), qui est un arrangement de la *M. de Racoczy*, la *M. funèbre* de *Hamlet* (1848), la *M. troyenne* des *Troyens à Carthage* (1863). Introduite dès l'origine dans l'opéra et le ballet pour l'accompagnement musical des entrées et des défilés, la M. y a revêtu tantôt la forme usuelle avec da capo, comme la M. du *Prophète*, de Meyerbeer (1849), et tantôt une forme développée en couplets reliés par un thème principal, et qui ont pour mission de caractériser des groupes différents de personnages, comme la *M. des corporations*, dans *Les Maîtres chanteurs*, de R. Wagner (1868). Les titres et les destinations spéciales données à

des M. instrumentales n'en modifient pas le plan, mais le style. C'est ainsi que les deux plus célèbres M. funèbres, celle de la *Symphonie héroïque*, de Beethoven (1803) et celle qui fait partie de la *12e Sonate* pour piano, de Chopin (1840), se conforment à la symétrie pour ainsi dire obligatoire du da capo, en animant cette forme d'une expression intense de gravité douloureuse ou de morne désolation. Entre les M. religieuses, aucune ne surpasse la noble gravité de celle d'*Alceste*, de Gluck (1776). La M. du *Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, que l'on a coutume d'intituler *M. nuptiale* est une brillante musique de cortège dans le style d'opéra et dans la forme à couplets. On a traduit inexactement par *M. aux flambeaux* le titre de *Fackeltänze* de Meyerbeer, sortes de danses composées pour des cérémonies traditionnelles à la cour de Prusse et dont l'une, au moins, a été jadis entendue dans les concerts. || **2.** On appelle *M. harmonique* une série de progressions, ou répétitions d'une formule harmonique à un intervalle supérieur ou inférieur. La M. harmonique est dite ascendante ou descendante, selon le sens où s'effectuent les progressions, unitonique, lorsqu'elle s'accomplit sans changement de ton, modulante, lorsqu'elle parcourt plusieurs tons avant sa terminaison. Afin de conserver la symétrie des parties harmoniques de progression en progression, on y permet l'usage d'intervalles ordinairement défendus, tels que les octaves et les quintes cachées. || **3.** On donnait avant le XVIIe s. le nom de M. aux touches du clavier.

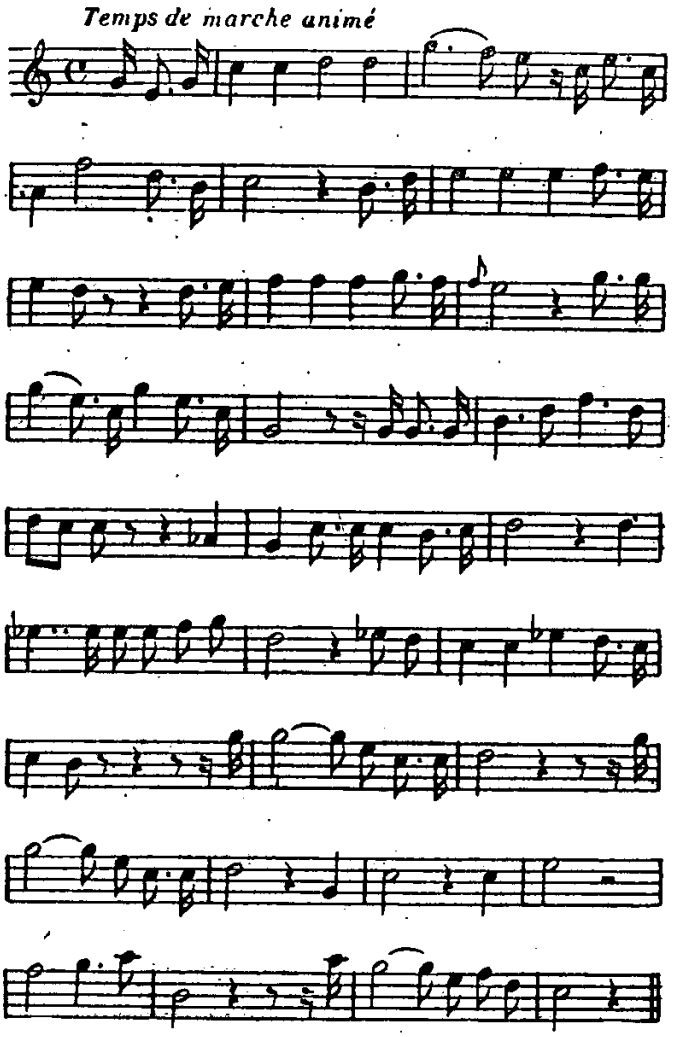
Marcia, n. f. ital., = marche. Voy. *Marche*, 1.

Marquer, v. tr. Mettre en relief, dans l'exécution, par une intensité spéciale de sonorité, les notes d'une mélodie ou d'un fragment mélodique essentiel. On les désigne dans la notation par des signes d'accentuation $\wedge$ ou $>$ ou par le mot ital. *marcato*.

Marseillaise, n. f. *Chant national français, composé le 25 avril 1792 par Rouget de l'Isle, officier de la garnison de Strasbourg, comme *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*. Exécuté bientôt après à Paris par les volontaires marseillais lors de leur arrivée dans la capitale, il y reçut le nom d'*Hymne des Marseillais* ou *Marseillaise*, qu'il a toujours conservé. || La *M.*, malgré l'emploi qui en a été fait dans diverses révolutions, n'a jamais été destinée à être un hymne révolutionnaire : c'est un chant patriotique, écrit sous l'émotion de l'agression prussienne, et visant à soutenir ou à enflammer le courage de la garnison de Strasbourg; il est bon de rappeler les circonstances de cette création. Rouget de l'Isle, officier d'artillerie, alors en garnison à Strasbourg, était l'un de ces amateurs que l'on rencontre de tous temps dans les salons; doué quelque peu pour la poésie légère, dont il a laissé un certain nombre de pièces, assez faibles d'ailleurs, et jouant médiocrement du violon, il fut engagé par le baron Dietrich, maire de Strasbourg, chez qui il passait la soirée du 24 avril 1792, à écrire un hymne patriotique pour les soldats. Rentré chez lui, il se mit à l'œuvre, et, dès le lendemain matin, de bonne heure, apportait chez Dietrich le résultat de son travail, paroles et musique, que Mlle Dietrich accompagna séance tenante au piano, l'auteur jouant l'air sur son violon. On a pu établir avec certitude, grâce aux recherches minutieuses de MM. Constant Pierre et Julien Tiersot, au milieu de nombreux récits controuvés et popularisés, et l'origine de la M., et les sources d'inspiration de Rouget de l'Isle. Comme paroles, la proclamation que le maire de Strasbourg venait de faire afficher sur les murs de la ville lui servit de plan et de base : des expressions entières de Dietrich passèrent ainsi dans le chant de guerre de l'officier. Quant à la musique, on a beaucoup discuté pour savoir si Rouget de l'Isle, à son insu ou avec intention, n'a pas utilisé une composition de Grisons, maître de chapelle de Saint-Omer, qui avait remis en musique, pour chœur à quatre voix et orchestres le cantique des jeunes Israélites dans *Esther*, « Rois, chassez la calomnie », dont des fragments entiers sont communs à ce chœur, et à la M. Mais on a remarqué à juste titre que si Grisons a été maître de chapelle de cette église plusieurs années avant la Révolution, (au moins de 1784 à 1787), il y a aussi été chargé de la musique lors de l'institution des « fêtes décadaires ». Or, son chœur ne figure pas dans les anciens catalogues de ses œuvres, que possédait la maîtrise de Saint-Omer, avant la Révolution, et, de plus, les phrases de la M. qu'il contient reproduisent cette mélodie non pas telle qu'elle est sortie des mains de Rouget de Lisle, mais telle que divers musiciens l'avaient transformée pour différentes fêtes et cérémonies patriotiques. Il semble donc certain que Grisons n'a fait que s'inspirer de la M. pour une célébration d'une de ces fêtes, entre les années 1792 et 1794.

Voici d'ailleurs la mélodie originale de la M. notablement inférieure, il faut le dire, au « texte reçu », et lentement élaboré dans les cent années qui suivirent, puisque c'est seulement de 1887 que date la fixation définitive de cet hymne national, à la suite des travaux de la commission spéciale nommée à cet effet par le gouvernement français :

La Marseillaise (texte original).



Poétiquement, à part l'élan de la première strophe, l'œuvre de Rouget de l'Isle est très médiocre. On n'en exécute guère que cette strophe, *Allons enfants de la patrie,* à laquelle on en joint deux autres qui lui furent ajoutées, et leur sont infiniment supérieures, celles « des enfants », *Nous entrerons dans la carrière,* due à l'abbé Pessoneaux, et « l'invocation » superbe *Amour sacré de la patrie,* qui y fut introduite lors d'une représentation à l'Opéra, peu de temps après, dans l'*Offrande à la Liberté,* de Gossec.

Musicalement, la M. répond admirablement à son objet. L'air, tel qu'il est reçu dans le répertoire officiel français, a fixé les quelques variantes introduites au cours du XIXe s., dans le chant original, et qui en ont plus vigoureusement souligné l'expression. On n'a pas besoin de rappeler le bel emploi qu'en fit un maître allemand, Schumann, dans le lied si touchant des *Deux Grenadiers,* premier exemple, croyons-nous, de l'utilisation des motifs de la M. dans la musique concertante, emploi suivi depuis par divers compositeurs.

Marteau, n. m. Partie du mécanisme du piano qui frappe la corde et la met en vibration.

Martelé, n. m. Dans le jeu du violon, coup d'archet qui consiste à lancer très rapidement l'archet et à l'arrêter subitement, pour obtenir des sons très énergiques et nettement séparés.

Marteler, v. tr. Attaquer fortement et même avec dureté chaque son d'une phrase musicale, en le séparant brusquement de ceux qui le précèdent et le suivent.

Martellement, n. m. L'un des noms donné par les auteurs du XVIIe s. à l'agrément appelé plus communément *mordant* ou pincé. Loulié en distingue trois formes, dites, selon le nombre des battements, *simple, double,* ou *triple.* Il les figure par les signes v, ∿ et ∽ v.

Masculin, e, adj. 2 g. En littérature on désigne par terminaison masculine d'un vers la finale forte portant l'accent ; le même terme s'applique, en musique, à la note finale d'une phrase ou d'un membre de phrase mélodique, reposant sur le temps fort.

Masque, n. m. Spectacle de cour, mêlé de poésie, de danse et de musique vocale et instrumentale, en usage en Angleterre depuis les premières années du XVIe s. et qui correspondait au ballet de cour français. Comme dans celui-ci, les acteurs du M. étaient souvent de très hauts personnages. Un orchestre nombreux, où se rencontraient toutes les sortes d'instruments connues, y prenait part. Un grand

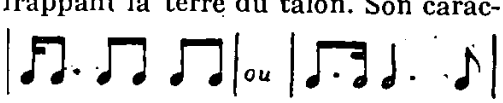
luxe de décors et de machines s'y déployait. Les M., qui avaient ouvert la voie à l'opéra dans la Grande-Bretagne, ne disparurent pas totalement après le triomphe de celui-ci. On en vit paraître quelques-uns pendant le XVIIIe s. Les mariages ou les anniversaires princiers furent jusqu'à notre temps l'occasion de quelques reconstitutions de M. anciens, tels que *The M. of Flowers*, joué en l'honneur de la reine Victoria, lors des jubilés de 1887 et 1897.

Matériel, n. m. Ensemble des partitions et parties, manuscrites ou imprimées, qui sont nécessaires pour l'étude et l'exécution d'une œuvre musicale.

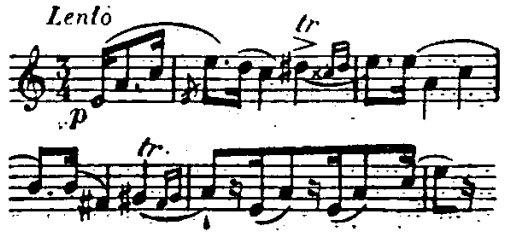
Matines, n. f. plur. *Partie de l'office liturgique, qui, commencée autrefois au milieu de la nuit, s'achevait seulement aux premières lueurs de l'aurore. Les M. sont divisées en trois parties nommées *nocturnes*, composés chacun de psaumes avec antiennes, et de leçons entrecoupées de répons; elles débutent par l'*Invitatoire*, et sont suivies des *laudes*, appelées primitivement « laudes matutinales », d'où le nom de M. La liturgie romaine clôt habituellement le dernier nocturne des matines par la célèbre hymne *Te Deum*. (Voy. ce mot.) Les M. des trois derniers jours de la semaine sainte portent le nom de *Ténèbres* et sont marquées d'une empreinte spéciale par le chant des *Lamentations*.

Maxime, n. f. La plus longue des valeurs de notes, dans la notation ancienne, figurée par un rectangle évidé avec queue à droite, valant, sous le signe de l'imperfection, 2 carrées ou 8 rondes et sous le signe de la perfection, 3 carrées ou 12 rondes. (Voy. *Notation*.)

Mazurka, n. f. Danse nationale polonaise, dite en polonais *Mazur*, qui tire son nom de la province de Mazurie où elle était populaire dès le XVIe s., et d'où elle s'est répandue dans toute la Pologne. Elle doit être distinguée du *Krakowiak*, qu'elle détrôna, et surtout de la *polka-mazurka* mise à la mode vers 1840 par les compositeurs viennois de musique de danse. Son mouvement est vif et hardi, sa mesure se dat à 3/4, son rythme variable, avec bes accents souvent placés à contretemps, que les danseurs marquent en frappant la terre du talon. Son carac-



tère mélodique a souvent quelque chose de farouche. Chopin, le grand musicien de la Pologne, a créé la forme artistique de la M. en s'inspirant des thèmes nationaux et en y mélangeant fréquemment les formes mélodiques du *Kujawiak*. (voy. ce nom.) On désigne dans son œuvre comme types parfaits de la M. des pièces comprises dans ses recueils sous les numéros d'*op. 67*, n° 1, *op. 68*, n° 2, et en seconde ligne, *op. 6*, n° 3, *op. 17*, n° 1, *op. 68*, n° 1 :



(CHOPIN, *Mazurka*, op. 68, 2.)

Moniuszko a également composé quantité de M. D'autres compositeurs ont traité la même forme d'une manière moins fidèle, en développant ses dimensions.

M. D. Abréviation signifiant *Main droite*, dans la notation de la musique de piano, ou *Moyenne difficulté*, dans les catalogues des éditeurs.

Mécanique, n. f. Ensemble des pièces qui, dans la construction d'un piano, d'un harmonium, etc., transmettent au corps vibrant l'impulsion donnée par la main de l'exécutant. || Rameau intitulait *Mécanique des doigts* ses principes de doigté pour le clavecin et en général les fonctions des muscles de la main, dans le jeu de cet instrument. || adj. caractérisant les instruments actionnés par un moteur ou par une manivelle, sant que la main ni l'intelligence de l'homme y interviennent. || adj. caractérisans une exécution d'où le sentiment musical est absent.

Mécanisme, n. m. Fonctionnement des organes dans l'exécution ou l'audition musicale. A chaque mode d'exécution correspond un M. spécial, celui de l'appareil vocal; dans le chant, celui du toucher, dans le jeu des instruments à clavier. On nomme *Études de M.* les exercices entrepris en vue de l'assouplissement des organes et de leur adaptation aux exigences de l'exécution. Il n'y a pas de M. unique pour chaque instrument, ni de méthode infaillible pour l'acquérir. D'un point de départ fixé par la structure du corps humain, et qu'il appartient à la physiologie de décrire, tout musicien peut progresser par des voies personnelles vers la maîtrise de ses organes et leur soumission à sa

volonté. Le meilleur virtuose sera celui qui, possédant le M. le plus parfait, saura si bien le subordonner à son but artistique, qu'il le laissera moins apercevoir et cherchera le moins à le faire admirer.

Mèche, n. f. Faisceau de 80 à 100 crins de cheval enduits d'une pâte résineuse et tendus selon la longueur du bois de l'archet, pour mettre en vibration, par frottement, les cordes du violon et les instruments de la même famille. Dans l'archet primitif en forme d'arc, la M. était simplement liée à chaque bout. Lorsqu'on redressa la baguette, on disposa, pour isoler la M., une petite cale en bois, la *hausse*, qui, en se perfectionnant, fut munie d'une crémaillère, puis d'une vis à écrou permettant de régler la tension des crins.

Médiante, n. f. Troisième degré de la gamme diatonique ainsi nommé d'après sa position entre la tonique et la dominante. || Dans le chant liturgique : **1.** la tierce au-dessus de la finale; **2.** pause précédée d'une inflexion de la voix et pratiquée à la moitié de chaque verset dans la récitation chantée des psaumes, ou psalmodie. On distingue la *M. à un accent*, où l'on élève la voix d'un ton avant la pause, et la *M. à deux accents*, où l'on élève d'abord la voix sur l'avant-dernier accent, pour ensuite l'abaisser. Les M. à un accent sont celles des 2e, 5e et 8e tons, celles à 2 accents appartiennent aux 1er, 3e et 7e tons. Dans le 4e ton, l'abaissement se fait deux syllabes avant l'accent de la M., et dans le 6e ton. sur la syllabe qui précède l'accent. (Voy. ex. plus bas.)

Mediator, n. m. Petit plectre dont on se sert pour griffer les cordes de la mandoline.

Médiocre, adj. Qui tient le milieu entre le fort et le faible, le grand et le petit On l'employait autrefois pour qualifier une sonorité moyenne, un chant à demi-voix, *a mezza voce*.

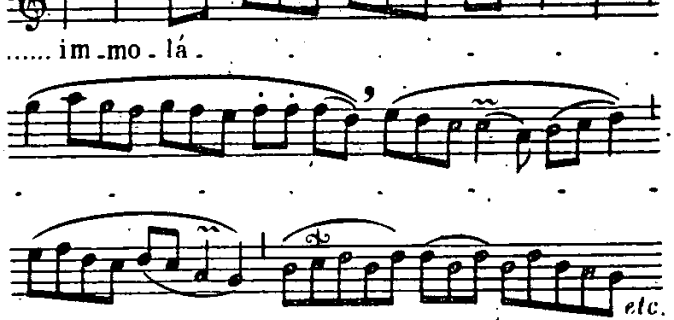
Medium, n. m., = milieu. Partie moyenne de la tessiture d'une voix

Medius, n. m. Le 3e doigt de la main. On l'indique communément dans le doigté des instruments par le chiffre 3.

Mégaphone, n. m. Nom de divers appareils employés en physique pour amplifier les sons sur lesquels on fait des expériences. Basé sur le principe de la transmission des vibrations à une flamme ou à un corps lumineux, le M. est particulièrement employé pour les expériences faites avec les disques phonogrammiques.

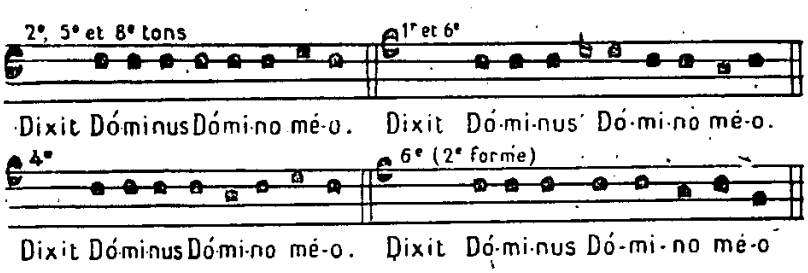
Mélismatique, adj. Se dit d'un chant qui procède par mélismes, qui contient des dessins en style orné.

Mélisme, n. m. Groupe de notes de passage faisant partie obligée de la mélodie. On applique particulièrement ce nom aux dessins liés et souples qui ornent de façon si riche et si délicate un grand nombre de pièces de chant grégorien ainsi que d'œuvres des anciennes écoles, et qui, trop développés pour pouvoir se réduire en formules et s'exprimer par signes abréviatifs, inaugurent l'art fécond de la grande variation mélodique. Les *répons* alleluiatiques et les *graduels* en offrent, dans le répertoire liturgique, les spécimens les plus frappants :

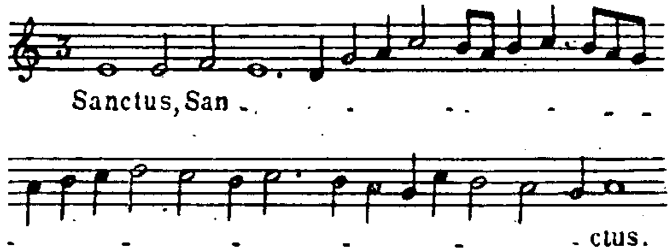


(*Alleluia* de la messe de Pâques.)

|| Les pièces polyphoniques des anciens contrepointistes, s'en inspirent directement. (Voy. aussi *Jubilus* et *Vocalise.*)

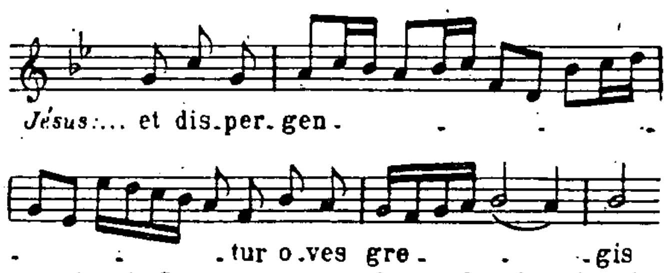


Pendant l'âge d'or de l'opéra italien, la part des M. dans le chant dramatique s'élargit jusqu'à l'abus; mais ce qui n'est, pour les virtuoses, qu'une occasion de faire



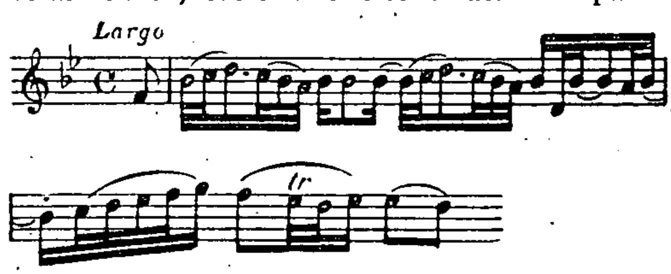
(Josquin Després, *Messe* sur *Pange lingua.*)

briller la beauté de leur organe et la perfection de leur technique vocale, devient parfois, pour le compositeur, un puissant moyen d'expression.



(M. A. Charpentier, *Reniement de saint Pierre.*)

Mais c'est dans la musique instrumentale, surtout, que se maintiennent constamment et librement les traditions lointaines, sans cesse à nouveau vivifiées, de la mélodie mélismatique. Chez Bach, chez Beethoven, chez César Franck, leur chaîne se continue.

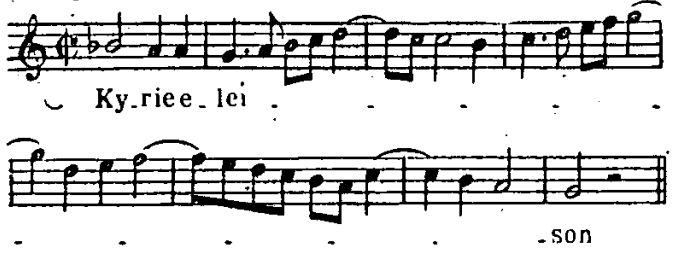


(Bach, Solo de violon de la *Cantate 97.*)

Entre les notes radicales se glissent et s'enroulent les courbes sonores qui en achèvent le sens et la beauté. *Notes de passage, M., variations,* la définition absolue en reste malaisée, et d'ailleurs, superflue. Leur amalgame est si fondu, leur cohésion si parfaite, qu'on voit donner, dans la langue anglaise, le nom même de M. à « toute espèce d'air ou de mélodie qui ne consiste pas en une pure déclamation ». (Voy. *Mélodie, Ornement, Variation, Vocalise.*)

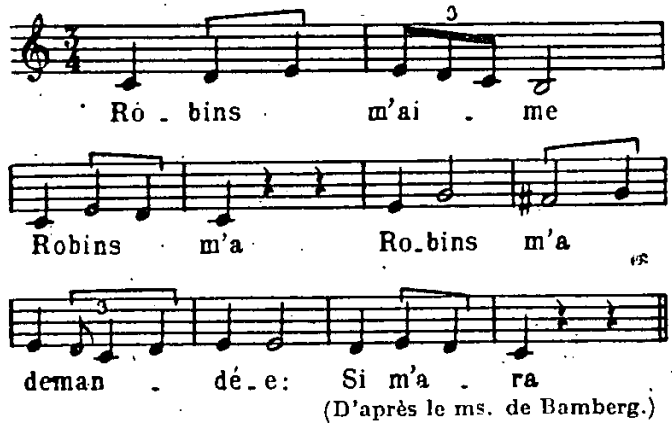
Mélodie, n. f. Succession de sons ordonnée de manière à présenter un sens musical qui satisfasse l'oreille et l'intelligence. En impliquant dans sa définition l'obligation d'être « agréable », l'Académie a sanctionné l'opinion vulgaire, d'après laquelle toute M., pour mériter son nom, doit charmer les sens. C'est, en effet, par l'empire qu'exerce parfois instantanément sur notre âme une belle M., que se manifeste le pouvoir mystérieux des sons. Les causes de ce pouvoir demeurent partiellement inexpliquées et s'il est possible, par l'analyse, de disséquer une M., l'art d'en créer de nouvelles, qui atteignent au même degré de puissance émotive, échappe à l'enseignement. Ce fait a engendré le concept populaire de l'*inspiration* en musique. De la nature en apparence spontanée de la M., est née aussi l'habitude de l'opposer à l'harmonie, non seulement du point de vue technique et comme synonyme de l'homophonie, ou chant nu, à une seule voix ou à plusieurs voix à l'unisson, vis-à-vis de la polyphonie, ou réunion de plusieurs sons, de plusieurs parties entendues simultanément, mais du point de vue général, en tant que musique simple, musique naturelle, en face de la musique « savante ». Rameau, en proclamant que « la M. naît de l'harmonie », parut donc soutenir un paradoxe; mais la constatation du rôle essentiel que jouent dans la M. artistique ainsi que dans les M. primitives, les intervalles constitutifs de l'accord parfait et les premiers harmoniques fournis par la résonance du corps sonore, vient lui donner raison. Le reproche de « manquer de M. » est un autre lieu commun par lequel une partie du public a coutume de motiver sa méfiance à l'égard des œuvres qui lui sont inconnues; ce criterium n'a d'autre fondement que l'adaptation du goût aux formes prépondérantes à une époque donnée et auprès desquelles des M. antérieures, étrangères, ou nouvelles, peuvent sembler désuètes, obscures ou amorphes. En réalité, les formes de la M. sont d'une variété illimitée. Comme celles du langage, elles se développent, s'enrichissent, se renouvellent, naissent, disparaissent, ressuscitent incessamment et revêtent des expressions propres à chaque temps, à chaque peuple, à chaque maître. Deux éléments lui donnent l'existence, que représentent l'espace et la durée : l'espace, par la différenciation des intervalles, et de leurs relations

tonales, la durée, par la distribution des valeurs rythmiques. Toute M. s'appuie sur quelques *notes radicales* qui lui servent d'ossature, que relient les *notes de passage* et autour desquelles s'enroulent à volonté les *mélismes* et les notes d'ornement. Les mêmes notes jalonnent les divisions du rythme.

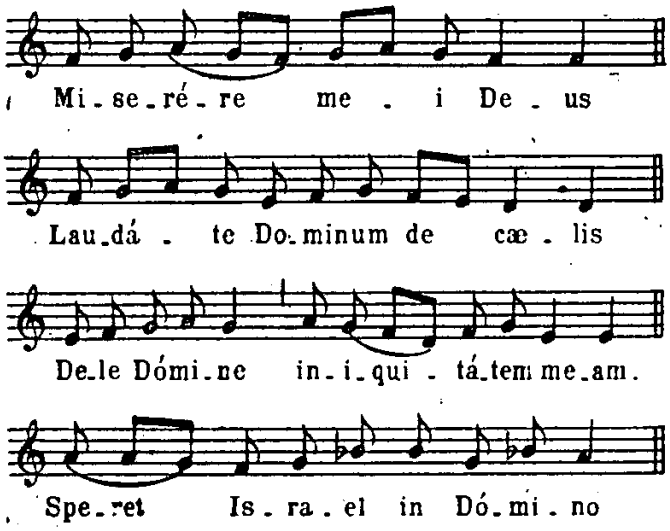


(Elzéar Genêt, 1470-1548, Messe : *A l'ombre d'ung buyssonnet.*)

La M. découle d'une double source : la parole, dont les inflexions amplifiées ont inspiré tout d'abord le choix des intervalles, et la danse, dont les gestes symétriques ont dicté l'ordonnance des rythmes. Les premiers monuments du chant liturgique romain sont des formules psalmodiques et des antiennes brèves d'une étendue vocale limitée; c'est à la longue que se sont introduits dans ce répertoire des dessins plus accusés et plus riches. Le chant profane a suivi la même marche, en obéissant davantage aux impulsions de la danse, que, par une action réciproque, il dirigeait et suivait à la fois. L'influence des formes poétiques s'y faisait également sentir, au fur et à mesure de leur développement. La M. des troubadours, aux XIIe-XIIIe s., règle ses formes rythmiques sur la scansion des vers. C'est d'ailleurs une erreur profonde que de dénier aux musiciens du moyen âge le don d'invention mélodique. Non seulement le chant grégorien, mais le chant vulgaire de cette époque d'universelle floraison artistique, abondent en M. coulantes, délicates ou naïves. La petite chanson du *Jeu de Robin et de Marion*, d'Adam de la Hale (XIIIe s.) est restée célèbre :

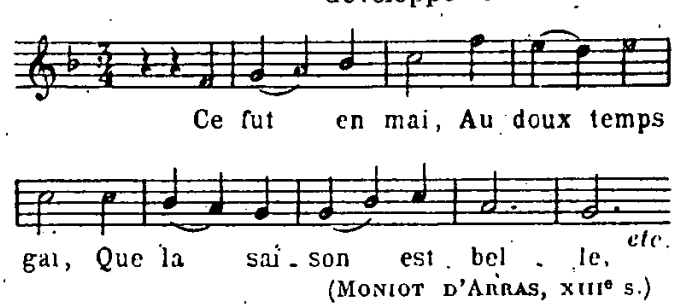


(D'après le ms. de Bamberg.)



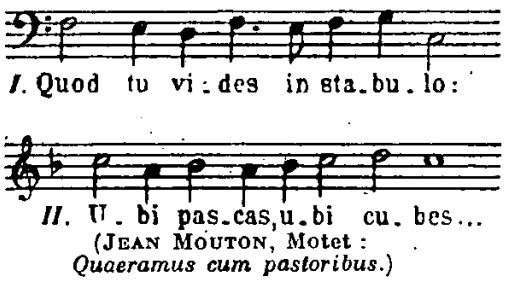
(*Antiennes fériales.*)

Le caractère populaire en est très sensible. Moins simples dans leur construction, beaucoup de petites pièces du répertoire des trouvères et des troubadours répondent cependant à la définition usuelle d'une M. « agréable ». (Voy. ex. ci-après.) Il n'est pas moins inexact de dire que les contrepointistes du XVe et du XVIe s. ne connaissaient pas la M.. A la vérité, ils l'employaient très rarement à découvert; mais leurs compositions tout entières reposaient sur le développement et la mise

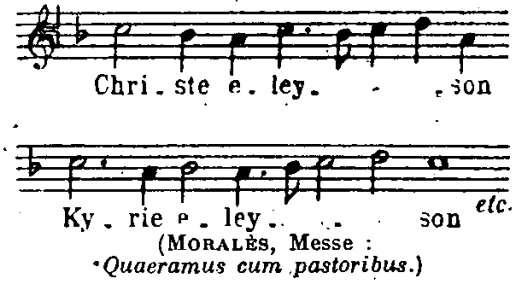


(Moniot d'Arras, XIIIe s.)

en œuvre d'une M. préexistante, toujours présente au milieu du tissu des réponses et des épisodes canoniques et auxquelles ils associaient quelquefois des dessins secondaires assez caractérisés pour servir à leur tour de sujet à d'autres pièces de même style. C'est ainsi, par exemple, que Moralès prend pour « ténor » de nouvelles compositions les parties d'un motet de Jean Mouton :



(JEAN MOUTON, Motet : *Quaeramus cum pastoribus.*)



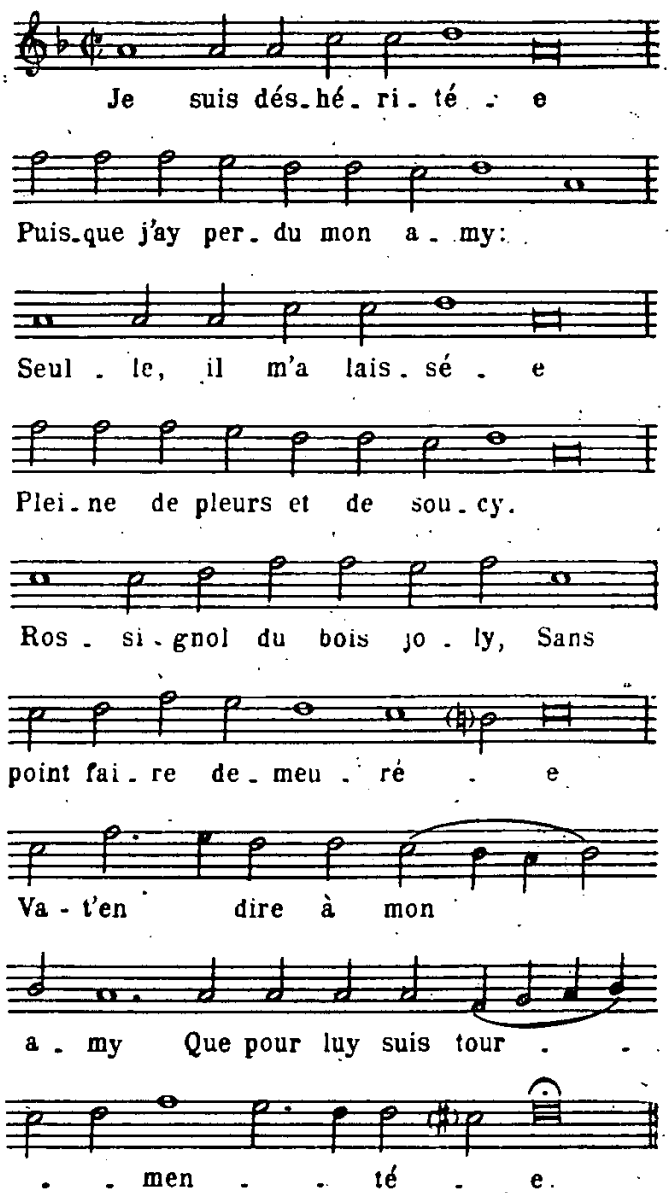
(MORALÈS, Messe : *Quaeramus cum pastoribus.*)

(Voy. *Messe* et *Parodie.*)

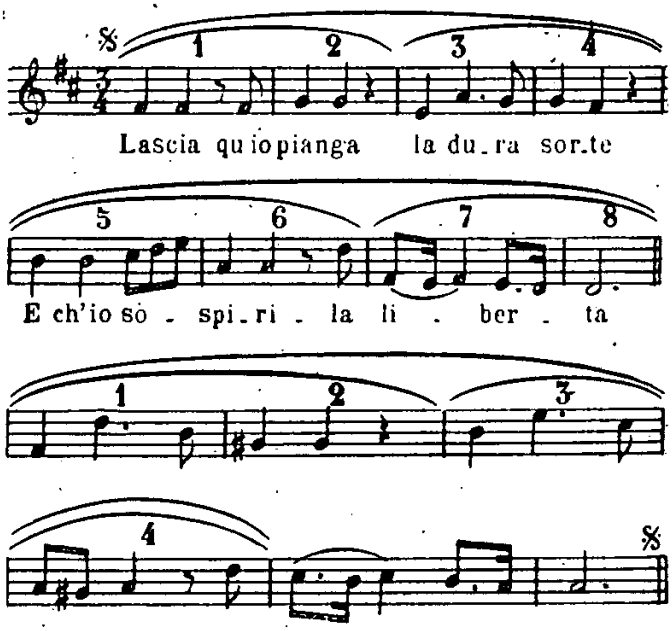
Entre les M. que les maîtres de ce temps prenaient pour thèmes générateurs de leurs messes ou de chansons, quelques-unes étaient par eux tellement admirées, que dix, vingt musiciens l'adoptaient tour à tour, avant d'en épuiser les ressources. Isolées de leurs ingénieux contrepoints, nombre d'entre elles apparaissent claires, charmantes et expressives. La M. anonyme *Je suis déshéritée* rendue célèbre par l'usage qu'en a fait entre autres, Palestrina, peut être choisie comme exemple.

Le plan de cette mélodie, qui suit les coupes de la poésie, reproduit tout d'abord deux fois un motif caractéristique qui dessine l'accord principal du mode, *la ré fa*, avec arrêt sur la dominante. Un épisode intermédiaire amène la médiante au relatif majeur et fait sa conclusion par une cadence à la dominante de ce mode, d'où un conduit qui passe par la médiante du ton primitif ramène la cadence finale en ce même ton. Son caractère est expressif et, si les notes ne fixent pas littéralement les accents de la parole, elles en traduisent le sens.

L'influence de la danse exerce à la même époque sur d'autres formes de la M. une pression décisive. A chaque sorte de figures et de pas doivent correspondre des groupes appropriés de notes. La symétrie des gestes se règle sur la symétrie des rythmes qu'elle-même a dictés. A la fin du XVIe s., l'*Orchésographie* (1588) décrit une série considérable de formes typiques dont les coupes musicales, tant par les chansons à danser que par les pièces exécutées sur les instru-



ments, pénètrent et s'établissent dans l'usage, en dehors même de toute liaison avec « le noble exercice des danses ». Par leur adoption s'impose le principe de la *carrure*, qui gagne tous les genres et arrive, à l'époque classique, à l'apogée de son long règne. Quelle que soit désormais sa destination, toute M. est soumise au partage en *périodes* régulières de 4, 8, 12 mesures, ou les multiples de ces nombres, avec souvent, par surplus, l'obligation des reprises et de l'alternance des terminaisons suspensive, sur la dominante du ton, et conclusive, sur la tonique. Dans l'intérieur de chaque période, se maintient encore une absolue conformité de rythme :

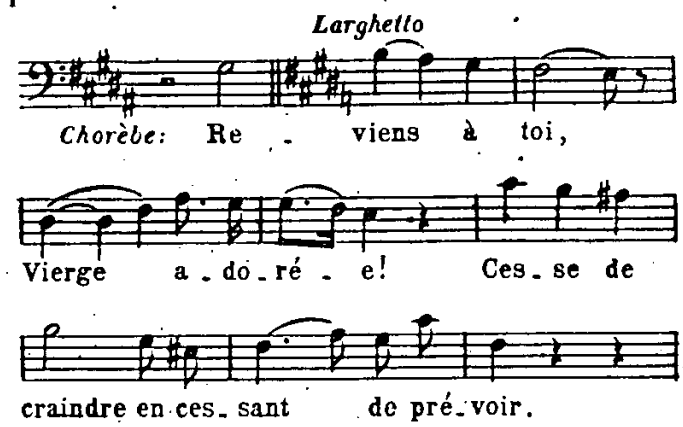


(HÆNDEL, *Rinaldo*, cèlèbre largo d'Almirena.)

Ces liens, analogues à ceux qui obligent le poète à séparer, par la césure, le vers alexandrin classique en deux hémistiches égaux et à faire alterner par couples les rimes masculines et féminines, n'entravent ni l'essor de la faculté créatrice, ni l'expression de la personnalité musicale. Berlioz, le grand romantique, les accepte, après Beethoven, comme conditions normales de la M. (Voy. ex.)

En 1814, Reicha, compositeur d'origine tchèque, qui venait alors de se fixer à Paris, où il devait bientôt être nommé professeur au Conservatoire, fit paraître un *Traité de Mélodie*, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie; suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante : le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques ». L'auteur ne cherche pas à faire parade d'une science physique, acoustique, ou de principes rythmiques rénovés de l'antique, mais il analyse les gammes et les modes, les phrases, périodes, rythmes et mesures des exemples présentés à l'élève, et tirés pour la plupart de Hændel, Gluck, Haydn, Mozart, Piccini, Sacchini, Cimarosa, Grétry, Dalayrac; Reicha cite même tel précepte de J. S. Bach prescrivant ce qu'il faut pour être un bon organiste : « Il faut — disait-il — poser le vrai doigt sur la vraie touche, au temps vrai. » Reicha dédie ce conseil aux chanteurs et instrumentistes « qui veulent broder, et qui se piquent de savoir broder », encore si nombreux de son temps.

Le point de perfection atteint en Italie par l'art du chant, et, comme conséquence logique, par l'art d'écrire favorablement pour les voix, a contribué à procurer aux musiciens de cette nation le renom de mélodistes par excellence, qu'ils ont en effet soutenu, les uns, comme Cimarosa et Rossini, par une verve étincelante, les autres, comme Donizetti et Bellini, par une limpidité charmante d'expression. C'est beaucoup moins par la coupe que par la structure intérieure de leurs M. que se manifeste l'originalité d'un maître, d'une école, ou d'un peuple. On a fait gloire à l'un d'eux d'avoir écrit l'une des plus longues M. connues, mais les mêmes critiques qui admiraient



(BERLIOZ, *Prise de Troie*, acte I, sc. 3.)

ainsi furent les premiers à reprocher à R. Wagner l'art de la M. « continue », où ils ne pouvaient plus distinguer les coupes et la carrure qui leur étaient chères. En réalité, s'il y a souvent dans les œuvres de Wagner beaucoup plus de mélodie réelle et expressive que dans celles de l'époque précédente, ce que les amateurs appréciaient c'était la M. à découvert, et simplement soutenue d'un accompagnement. Mais la M. wagnérienne a réussi à briser les moules conventionnels, et c'est à qui, parmi les musiciens venus depuis lors, écrira le plus librement possible, quitte à aller à l'extrême en ce sens. En même temps, le retour aux modalités archaïques joint à la recherche de modes nouveaux, l'étude des formes et des rythmes des diverses écoles anciennes ont contribué à constituer aux compositeurs modernes un fonds inépuisable de richesse nouvelle, qui a rénové la M. dans des voies ignorées jusqu'alors, en fondant les divers éléments épars jusqu'ici dans les diverses formes et styles de la musique, et que l'inspiration contemporaine arrive à réunir dans un tout harmonieux. || **2.** On donne en France depuis le XIXe s., le nom de M. aux petites compositions de musique de chambre à voix seule avec accompagnement, que, selon le genre et l'époque, on a appelées chansons, cantatilles et romances, et que la langue allemande réunit sous le nom de *Lied*. Le titre de M. a commencé d'être employé pour la traduction française des *Lieder* de Schubert.

Alors que, vers 1830-1860, on ne faisait guère encore usage que du titre de *Romance*, pour la publication de ces petits ouvrages, par feuilles détachées ou par « albums », cet exemple fit rapidement adopter le terme moins étroit de M. En même temps se releva singulièrement le niveau artistique de ces pièces. Les couplets, moins nombreux, reçurent une interprétation plus variée, principalement dans l'accompagnement, dont le rôle se développa peu à peu, jusqu'à offrir un intérêt égal à celui du chant. Berlioz intitule depuis 1835 ses œuvres en ce genre M.

Le répertoire moderne de la M. française est considérable en nombre et en valeur artistique.

Par recueils de 20, de 25, ont été publiées les M. de Gounod, de Massenet, de Saint-Saëns. Au premier rang du répertoire moderne brillent les M. de Fauré, de Duparc. Chausson, Debussy, d'Indy se sont illustrés dans ce genre. (Voy. *Chant, Chanson, Déclamation, Lied, Romance.*)

Mélodieusement, adv. D'une manière mélodieuse, agréable à l'oreille.

Mélodieux, se, adj. 2 g. Qui charme l'oreille par des sons enchaînés d'une manière attrayante et aisément saisissable.

Mélodique, adj. Qui appartient à la mélodie. Qui concerne une série de sons ou d'intervalles entendus successivement, par opposition à harmonique, qui exprime leur réunion simultanée.

Mélodiquement, adv. Se dit de sons disposés successivement et non simultanément.

Mélodiste, n. m. Celui qui excelle à composer des mélodies.

Mélodium, n. m. L'un des noms qu'on appliqua aux premiers types de l'instrument nommé depuis *harmonium*.

Mélodrame, n. m. Sorte de spectacle consistant en un monologue joué et parlé, soutenu par la musique discrète d'un orchestre. Le premier modèle en fut donné par J.-J. Rousseau, dans son *Pygmalion* (1762) qui excita une grande curiosité et, plus tard, de longues controverses, d'où il résulta que l'auteur de la partition était Horace Coignet, sauf pour deux morceaux de Rousseau lui-même. Après Rousseau, le genre fut cultivé en Allemagne par Georges Benda, dont les M. intitulés *Ariane* (1774) et *Médée* (1777) furent longtemps célèbres. A une époque récente, ce genre oublié a été renouvelé en des proportions réduites, sous le titre d'*Adaptation*. (Voy. ce mot.) Quelques-uns des premiers opéras italiens avaient été appelés *Melodramma per musica*. De nos jours, le M. est un drame populaire, d'où la musique a presque entièrement disparu. || Courte pièce instrumentale se jouant au théâtre pendant une scène parlée. (Voy. *Adaptation*, 2, *Musique de scène*, et *Pantomime*.)

Mélomane, n. 2 g. Personne qui raffole de musique.

Mélomanie, n. f. Amour de la musique, poussé jusqu'à l'excès. Un opéra-comique de Champein, *La Musicomanie* (1781) suivi de *La Mélomanie*, de Audinot, a raillé ce ridicule, alors fréquent.

Mélopée, n. f. Sorte de déclamation musicalisée en usage chez les Grecs et dont le nom a été quelquefois appliqué à des récitatifs mélodiques de formes libres ou vagues. Le même

mot, par catachrèse, désigne quelquefois la mélodie elle-même. Mais les applications en dehors de l'art de l'antiquité sont tellement incertaines, qu'on entend d'autre part les amateurs l'appliquer aux chants qu'ils accusent de « manquer de mélodie ».

Mélophone, n. m. Jeu d'orgue à bouche plus communément appelé flûte harmonique ou *Harmonica*.

Méloplaste, n. m. Procédé d'enseignement inventé, a-t-on dit, par Galin († 1822), et vulgarisé par son élève Geslin en 1825.* Il consiste à rendre sensible à l'œil de l'élève les distances des tons et demi-tons qui séparent chaque degré de la gamme, par le moyen de lignes, horizontales comme celles de la portée, mais distantes entre elles comme le sont les divers intervalles. En réalité, ce système d'enseignement, moins le nom, se trouve dans nombre de méthodes de chant du moyen âge et est encore préconisé en 1749 par Lebeuf. La méthode du M., depuis longtemps oubliée, obtint un succès de vogue pendant quelques années et se répandit surtout en Angleterre.

Mélothérapie, n. f. Emploi thérapeutique de la musique. Les auteurs du moyen âge et de la Renaissance accordaient une entière créance au pouvoir curatif de la musique dans les affections nerveuses ou mentales, et ne se lassaient pas de citer les exemples de Saül ou d'Eric, roi de Danemark. La science moderne se refuse à codifier les résultats des expériences accomplies par Dogiel (1880), Binet et Courtier (1896), dans le domaine de la circulation, par Féré (1891-1902), dans celui des excitations auditives, par Ingegnieros (1907), dans l'étude des troubles hystériques. L'avantage que l'on peut retirer de l'emploi de la musique dans le traitement de certaines névropathies apparaît comme certain, mais, résument Dupré et Nathan, « les indications de cette thérapeutique échappent à tout formulaire et ne peuvent être tirées que de l'étude approfondie de chaque cas individuel ».

Membrane, n. f. Feuille de parchemin, faite d'une peau d'animal mince et flexible, tendue parfaitement sur un cadre léger ou sur un cylindre ou un bassin creux, et entrant en vibration sous l'impulsion d'un choc léger. Le tympan de l'oreille et les appareils producteurs du son chez les cigales offrent des exemples naturels de M. vibrantes. On utilise ce principe en physique pour l'étude des lignes nodales et, dans la construction des instruments de musique, pour les tambours de tous modèles. Les dimensions de la M. et son degré de tension règlent, dans ces instruments, la hauteur du son, qui s'élève à mesure que le diamètre se rétrécit ou que la tension s'exagère. Une mince plaque de bois ou de mica remplace la membrane dans le phonographe et ses dérivés.

Mémoire, n. f. Faculté de l'esprit, qui permet de conserver les souvenirs. La possession d'une bonne M. est « chose excellente pour tous les musiciens, importante pour chacun et d'absolue nécessité pour d'autres ». La sensibilité et la sûreté de la M. sont en rapport direct avec la faculté d'attention et de concentration de l'attention sur l'objet voulu. L'expérience a démontré que le travail de mémorisation est celui qui exige le plus de tension d'esprit et qui produit le plus vite un état de fatigue. La *M. auditive* proprement dite, qui permet de reconnaître et de nommer ou de reproduire sans transposition un son isolé de l'échelle, n'existe que chez les musiciens exercés; à un degré moins rigoureux et qui consiste à reconnaître une voix, un signal, d'après le *timbre* du son, elle est au contraire commune chez l'homme et les animaux; appliquée à des séries de sons, la M. musicale s'appuie sur le sentiment du rythme. On remarque que les enfants et les chanteurs populaires arrivent souvent très vite à retenir et reproduire « en mesure » un motif proposé, tout en altérant l'ordre des intervalles mélodiques. L'enfant qui « retient bien les airs » inspire facilement à des parents complaisants des illusions vaines sur ses « dispositions musicales ». Dans l'exécution instrumentale, la M. auditive est secondée par la *M. motrice*, qui rappelle mécaniquement les gestes accomplis; elle trouve parfois encore un point d'appui dans la *M. visuelle*, qui suggère le souvenir d'un détail de notation. L'exécution de M. a été longtemps exigée dans le chant liturgique. Durant les premiers siècles de la chrétienté, le chef de chœur avait seul sous les yeux le livre contenant le texte, noté ou non, des parties chantées de l'office, que sous sa direction les chantres exécutaient « par cœur » : le travail de mémorisation était réduit par le fait qu'un grand nombre de textes s'adaptaient aux mêmes formules mélodiques. Cet usage se maintint fort tard. Les églises cathédrales ou collégiales de Lyon, Rouen, Sens, Vienne, exigeaient encore de leurs chantres

l'exécution de M., jusque dans la seconde moitié du XVIIe s. Pour les chanteurs d'opéra, chanter de M. est une obligation inéluctable. Bien que rien ne l'impose aux instrumentistes, l'habitude s'en établit peu à peu pour les solistes et devint si générale, qu'en certains lieux le public s'étonna de voir entre autres Raoul Pugno jouer un concerto « avec la musique », et que l'une des causes pour lesquelles Antoine Rubinstein cessa ses tournées de concerts, fut l'usure de sa M., qui ne lui permettait plus d'interpréter par cœur tout un répertoire pianistique. Beaucoup d'amateurs se laissent impressionner par la vue d'un chef d'orchestre qui conduit sans partition les symphonies classiques, ou même, comme le fit Toscanini, un opéra de Wagner tout entier. Cependant, au début de cette coutume, Hubert Le Blanc (1740), dénonçait « le par cœur » comme étant « la plus grande ânerie des musiciens ». Les virtuoses les mieux doués ne sont jamais à l'abri d'un défaut de M., qui met en danger leur exécution et l'œuvre même qu'ils interprètent et dirigent. Mais il est rare que le public s'aperçoive des erreurs d'un soliste. Les faits de M. les plus marquants et qui sont indispensables se remarquent chez les aveugles-musiciens, pour lesquels le travail de mémorisation d'après la notation en relief est un triomphe de la patience.

Mémorisation, n. f. Opération destinée à fixer un objet dans la mémoire.

Ménestrandie, n. f. Anc. n. français par lequel les écrivains des XIVe-XVe s. désignent l'exercice de la profession musicale. Froissart parle entre autres plusieurs fois de « grand'foison de ménestrels » faisant « leur devoir de leur ménestrandie » dans les fêtes publiques. Au XVIIe s., Couperin intitule « les Fastes de l'ancienne Ménestrandise » une composition descriptive et à demi satirique pour le clavecin.

Ménestrel, le, anc. n. fr. 2. g., avec quelquefois le plur. *menestreux*. Nom désignant au moyen âge, toute espèce de musicien, les chanteurs étant appelés « M. de bouche », les joueurs d'instruments militaires « M. de guerre », etc. Depuis le XIVe s., le mot *Menestrier*, employé d'abord indifféremment avec le mot *Ménestrel*, l'emporta et ne servit plus à désigner que des instrumentistes. Très nombreux en tous pays et détenteurs de la profession musicale, qu'ils exerçaient soit en entrant au service des princes ou des villes, soit en menant par groupes ou isolément l'existence ambulante des jongleurs, dont ils étaient les successeurs et les héritiers, les M. s'organisèrent en chaque contrée en associations florissantes. Fondée en 1321, la *Confrérie et corporation des M. de Paris* ne disparut qu'en 1776, par l'abolition du régime des corporations sous le ministère de Turgot. Celle de Ribeaupierre, en Alsace, établie vers la fin du XIVe s., subsista jusqu'en 1789. Des sociétés analogues existaient en quelques provinces de France, en Allemagne, en Angleterre. Leurs membres obéissaient à des statuts réglant les conditions de l'apprentissage, et l'exercice de la profession. Ils étaient placés quant à l'observation de ces statuts, sous la juridiction de l'un d'entre eux, désigné ou agréé par l'autorité souveraine et qui portait généralement, à l'étranger comme en France, le titre de « roi des menestriers ». (Voy. ce mot.) Des assemblées corporatives, appelées au XIVe s. *écoles*, et, en mauvais latin, *scolas*, tenues pendant le carême, période de chômage pour les divertissements publics, réunissaient chaque année en grand nombre, en des lieux déterminés, les ménestriers venus quelquefois de fort loin, pour s'occuper des intérêts de leur profession. L'élévation du niveau de la culture instrumentale marqua la décadence de l'état de Menestrier. On vit en Angleterre la reine Élisabeth reléguer les M. dans la catégorie des mendiants et des vagabonds (1597). En France, le nom de *ménétrier* ne fut plus appliqué qu'aux musiciens populaires, jouant des airs de danse dans les bals de village.

Ménétrier, n. m. Voy. *Ménestrel.*

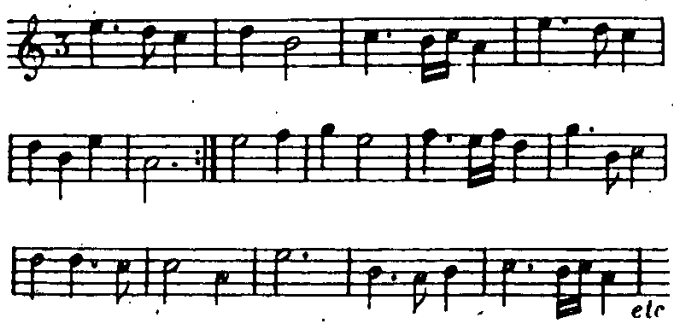
Meno, adv. ital., = moins. *Meno mosso*, indication de mouvement, = moins vite.

Mensuraliste, n. m. Théoricien de la notation proportionnelle, à la fin du moyen âge. (Voy. *Notation.*) || Partisan de diverses doctrines modernes, qui prétendent plier l'ancien chant grégorien à des mesures rigoureusement déterminées.

Mentonnière, n. f. *Petite pièce de bois que l'on adapte par le moyen de crochets, à la base du violon, pour permettre à l'élève de prendre l'habitude d'une bonne tenue, en y appuyant le menton. La mentonnière est creusée en conséquence.

Menuet, n. m. Ancienne danse française, de rythme ternaire, qui apparaît au XVIIe s. et semble un dérivé du « branle à mener » poitevin.

D'Anglebert l'intitule en effet *M. de Poitou* dans ses *Pièces de clavecin*, qui en offrent le type primitif.

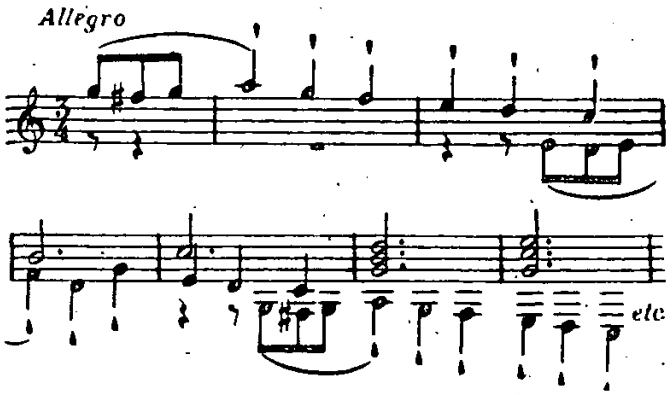


(Chambonnières, *Pièces de clavecin, Menuet du Poitou.*)

Cette origine donnerait du nom de M. une meilleure étymologie que celles qui ont été proposées, en le faisant provenir du v. *mener*, au lieu de l'adjectif *menu*. D'ailleurs, les suites françaises d'orchestre du XVIIe s., extraites du ms. de Cassel publié par Écorcheville, contiennent, au milieu de leurs branles avec le simple titre *à mener* des pièces du type menuet, mot qui n'apparaît pas encore dans cette collection. Quoi qu'il en soit, le M. fut en grande vogue depuis le règne de Louis XIV. C'était une danse en solo, que la princesse palatine déclarait aussi ennuyeuse à regarder qu'à exécuter, mais où d'habiles danseurs pouvaient déployer toute leur grâce. L'allure en était modérée. La musique, en rythme ternaire, comportait un total de 32 mesures, partagées en quatre périodes de 8 mesures formant deux reprises de 16. Brossard (1703), qui confirme qu'elle vient du Poitou, dit qu'on devrait, « à l'imitation des Italiens, se servir du signe 3/8 ou 6/8 pour en marquer le mouvement, qui est fort guay et fort vite ». Du répertoire des bals et des ballets de Cour, le M. était passé rapidement dans celui de l'opéra et de la musique instrumentale. Lulli, qu'on en a prétendu l'inventeur, en avait donné des modèles admirés. Les deux *Florilèges* de son élève Georges Muffat (1695 et 1698) ne contiennent pas moins de 19 M. disposés par couples, pour se jouer alternativement. Ce plan, et la coupe des reprises, se conservèrent longtemps sans changements sensibles. Dans quelques-uns des M. de Bach, le second M. est composé dans le ton relatif mineur du premier, qui se reprend pour finir. Le même maître a placé exceptionnellement dans son *Concerto* de violon en *fa* un M. comportant trois M. alternatifs, entre chacun desquels le morceau principal est répété. A cette époque, le M. ne faisait point, comme l'allemande ou la gigue, partie constitutive de la Suite ; il s'y introduisait accessoirement, ainsi que la gavotte ou la bourrée. Cependant il fut le seul des anciens mouvements de danses qui eut le privilège de pénétrer dans le plan de la symphonie et de s'y fixer, après une période de flottement, comme troisième morceau. Si l'initiative de cette introduction est contestée à Haydn, ce maître a du moins, par une prédilection constante et par les plus heureux exemples, contribué d'une façon particulièrement efficace et brillante à la longue fortune du M. symphonique. Sans en élargir les dimensions, il en renouvela l'esprit, en lui donnant une allure plus animée que celle du M. destiné à la danse, et en établissant une opposition de caractère entre le premier et le second M. La coutume qui s'était établie à l'époque de Haydn ou de ses prédécesseurs immédiats, de désigner le second M. par le titre de *trio*, résultait d'une recherche analogue de contraste, obtenue par la réduction des parties instrumentales ou des exécutants au nombre de trois. Mozart, bon danseur lui-même, et dans l'œuvre duquel figurent plusieurs suites de M. composés pour les bals de Salzbourg ou de Vienne, conserva dans le célèbre M. de *Don Giovanni* les formes habituelles et ne les modifia pas sensiblement dans les M. de ses grandes symphonies, empreints d'une noblesse et d'une ampleur de style que ne connaissent pas les charmantes pièces de Haydn. Mozart ne s'est d'ailleurs aucunement astreint à placer un M. dans chacune de ses *Symphonies* ou chacun de ses *Quatuors* ; mais, dans un divertissement composé en 1772, il a inséré un M. avec trois trios et un autre avec 2 trios et une coda. Cette disposition, déjà signalée chez Bach, présage les *Scherzi* de Beethoven et de Schumann. La transformation du M., ou plutôt du morceau en « mouvement de menuet », *tempo di minuetto*, s'accomplit dans l'œuvre de Beethoven. On y compte 17 pièces portant ce titre, dans les *Sonates*, le *Septuor* (op. 20), la *1re* et la *8e Symphonies* (op. 21 et 93), contre 46 intitulées *Scherzo*, où se renouvellent les traditions du M., en des proportions souvent plus vastes et en des cadres dégagés des obligations de la danse.

L'histoire du M. est regardée comme « pratiquement close » avec Beethoven. Cependant, cette jolie forme artis-

tique attire encore de temps en temps les compositeurs modernes. Non seulement on la voit reparaître dans les ballets d'opéra dont le livret invite à l'emploi de coupes musicales anciennes comme le *Falstaff*, de Verdi (1893) où, par parenthèse, elle constitue bel et bien un anachronisme, mais dans des œuvres symphoniques où l'inclination des maîtres détermine seule son introduction : le *M. des follets*, de *La Damnation de Faust*, de Berlioz (1848), le M. de *L'Arlésienne* de Bizet (1872) en sont deux brillants exemples. Les M. pour le piano, rangés dans la catégorie des *morceaux de genre*, ne se comptent pas.

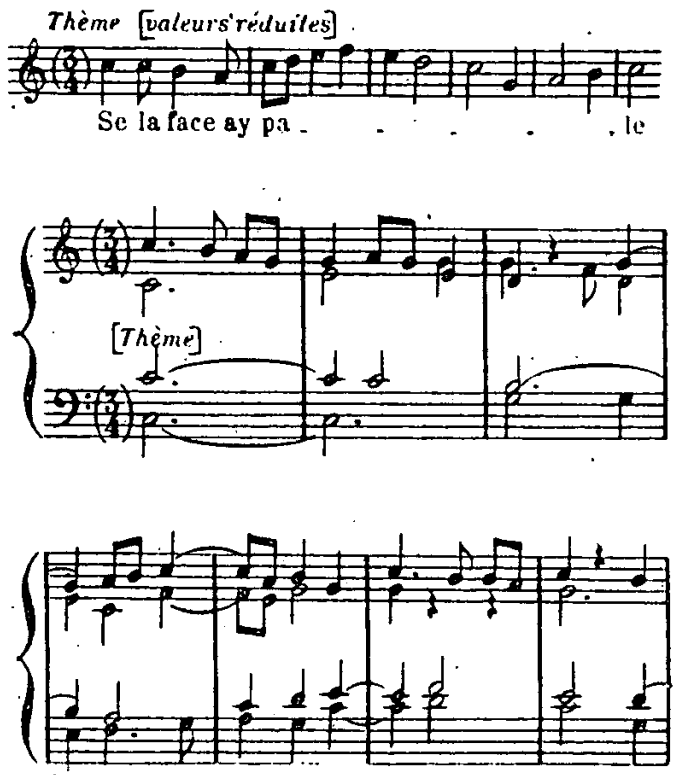


(BEETHOVEN, *Sonate pour piano*, n° 3, Scherzo.)

Merula, n. lat., = merle. Nom donné quelquefois à un jeu d'orgue destiné à imiter le chant des oiseaux et qui est appelé également *Avicinium*.

Messe, n. f. Principale fonction de la liturgie catholique. Dans le culte catholique romain, on distingue la *messe basse*, simplement récitée à voix basse, et la *messe haute* ou messe solennelle, dite vulgairement grand'messe, dont presque toutes les parties sont chantées, soit par l'officiant, soit par le chœur, soit par la communauté des fidèles. Les parties chantées sont : l'*Introït*, qui est une antienne suivie d'un verset de psaume et du *Gloria Patri*; le *Kyrie eleison*; le *Gloria in excelsis*; le *Graduel* suivi de l'*Alleluia*, qui est remplacé par le *Trait* les jours de pénitence; la *Prose*, ou *Séquence*; le *Credo*; l'*Offertoire*; la *Préface*, suivie du *Sanctus* avec le *Benedictus*, le *Pater noster*, l'*Agnus Dei* et la *Communion*. De ces parties successives, cinq restent invariables, quant au texte et forment ce que l'on nomme l'« Ordinaire de la M. »; ce sont : le *Kyrie eleison*, le *Gloria in excelsis*, le *Credo*, le *Sanctus* suivi du *Benedictus* et l'*Agnus Dei*. Les autres, dont les textes varient au cours de l'année liturgique, appartiennent au « propre du temps » ou au « propre des saints ». Dans la messe des morts, les chants de joie (*Gloria Patri*, *Gloria in excelsis* et *Alleluia*) et le *Credo* sont supprimés et les paroles *Dona eis requiem* remplacent les mots *Miserere nobis* dans l'*Agnus Dei*. Trois genres de composition se sont établis peu à peu et subsistent parallèlement aujourd'hui pour l'« Ordinaire de la M. » : le chant liturgique, ou grégorien, répondant à ce que l'on nomme communément une *messe en plain-chant*; la polyphonie vocale; la composition pour chœur avec accompagnement d'orgue ou d'instruments, avec ou sans solos de chant, qui répond au titre habituel de *messe en musique*. On regarde comme probable qu'à l'origine de la liturgie, les textes des cinq parties invariables de l'Ordinaire de la M. n'eurent chacun qu'une mélodie. C'est à partir du IXe s. que s'observe l'introduction de mélodies différentes sur les mêmes paroles, et leur destination à des fêtes particulières ou à des dates déterminées. La réunion et le classement de ces diverses mélodies a formé peu à peu le répertoire qu'en dernier lieu l'édition vaticane des livres de chant liturgique a définitivement fixé. L'introduction de l'harmonie dans le chant de la messe remonte à son invention même; mais la plus ancienne composition complète d'une M. en musique qui nous soit parvenue date du XIVe s. et a été publiée sous le titre de *M. de Tournai*; elle représente l'un des premiers monuments de l'art harmonique, mais est formée de pièces juxtaposées. La *Messe* de Guillaume de Machaut, qui se présente ensuite, et qui appartient aussi au XIVe s., marque un progrès réel : elle est la première composée sur un plan d'ensemble, et la première aussi qui emploie l'écriture à quatre voix mixtes. Au milieu du XVe s., le répertoire s'augmente rapidement et le style polyphonique vocal devient pour ainsi dire le collaborateur du chant grégorien pour remplir parallèlement avec celui-ci, les obligations de la liturgie, tout en y apportant l'embellissement d'un art très riche et très subtil. Aucun maître de cette époque ne manque à l'usage que les modernes ont enfreint, de laisser au célébrant l'*intonation* des deux parties de l'ordinaire de la messe, dont les premiers mots sont

Gloria in excelsis Deo et *Credo in unum Deum*; le travail du musicien et le rôle du chœur commencent, pour le *Gloria*, sur les paroles *Et in terra pax hominibus* et pour le *Credo*, sur *Patrem omnipotentem*, qui servent en effet de titre aux morceaux de M., depuis Dufay († 1474) et Ockeghem († 1495), jusqu'à Palestrina († 1594) et à ses successeurs. Pendant cette longue et florissante période, où l'art polyphonique vocal atteint sa perfection, tout en se révélant le plus fidèle interprète du sentiment religieux, les 5 morceaux d'une même messe se composent à 4, 5, 6, 8 voix, et exceptionnellement davantage, sans accompagnement instrumental, sur un seul et même thème, choisi soit parmi les mélodies liturgiques, soit dans le répertoire du chant profane, et traité avec toutes les ressources et tous les artifices du contrepoint. Par ce maintien d'un seul thème fondamental, diversement présenté, développé et entouré, l'unité de composition des parties successives est assurée et la M., comme la symphonie, forme un tout complet en soi-même et logiquement indivisible. La décision de divers synodes qui ont interdit de chanter autrement qu'en simple chant liturgique, à l'unisson, le credo de l'Ordinaire de la M. a donc eu pour conséquence d'amputer d'une de leurs parties, et précisément de la plus considérable, les partitions de M. anciennes et modernes, y compris celles dont les maîtres du style vocal polyphonique ont, au XVIe s., doté le répertoire modèle de la Chapelle pontificale. Sauf quelques M. désignées par leur tonalité (*M. primi toni*, *M. quarti toni*, etc.) ou par quelque particularité musicale (*M. cujusvi toni*, d'Ockeghem, *M. ad fugam*, etc.), la coutume s'était tout naturellement imposée de leur donner pour titre les premiers mots de la mélodie qui leur servait de thème (*M. Ave Maria*, *M. Salve sancta parens*, etc.,) lors même que cette mélodie était empruntée au répertoire profane (*M. l'homme armé*, *M. Se la face ay pâle*, etc.). C'est ainsi que beaucoup de M. se trouvèrent distinguées par des titres singuliers, de l'apparence la moins religieuse du monde et propres à inspirer des railleries et des jugements d'une extrême sévérité, à des historiens quelquefois foncièrement indifférents aux questions liturgiques et très souvent mal préparés à connaître par eux-mêmes le rôle et l'effet du thème dans le travail contrepointique. Pour la justification ou l'excuse des maîtres qui ont jadis composé ces fameuses *Messes sur des chansons*, il est nécessaire d'insister sur ce que, premièrement, la plupart des thèmes qu'ils employaient et qu'ils se reprenaient l'un à l'autre en une féconde émulation d'habileté et de talent, provenaient d'une époque déjà assez ancienne pour que les paroles en fussent parfois oubliées (c'est le cas pour la célèbre mélodie de *L'homme armé*, qui a été traitée vingt-sept fois comme sujet de M., depuis Dufay jusqu'à Carissimi, et dont aucun imprimé, aucun ms., n'a conservé le texte littéraire; son premier vers seul « l'homme armé doit-on redouter » a pu être retrouvé grâce à une citation de Molinet, 1475 environ); et que, secondement, les modifications introduites dans le caractère et le mouvement de la mélodie, étirée en longues notes ou découpée en petits fragments, sa situation au ténor, c'est-à-dire au centre de l'édifice harmonique où elle était enveloppée par les voix qu'elle soutenait, la richesse des dessins et des réponses



(G. DUFAY, *Kyrie* de la Messe : *Se la face ay pale.*)

qui s'entrecroisent autour d'elle, la rendaient insaisissable par l'oreille pendant l'exécution, impossible à isoler et souvent même à reconnaître. La meilleure définition du rôle assigné au thème de chanson dans la composition de la M. a été donnée par Ambros, lorsqu'il l'a comparé à la légère armature de fer sur laquelle un sculpteur appuie la terre glaise lorsqu'il modèle une statue et qui disparaît entièrement, au cœur de son travail.

Pendant plus d'un siècle et demi, le style de M. fut cultivé dans un même esprit par les musiciens de toutes nationalités. Leurs œuvres, destinées aux chapelles souveraines ou aux chœurs des églises cathédrales ou collégiales, se comptent par milliers. On connaît plus de vingt messes de Ockeghem († 1495), vingt-cinq à trente de Josquin Després († 1521). quarante-six d'Orlande de Lassus, presque autant de Victoria, quatre-vingt-douze de Palestrina. Elles furent parfois réservées aux seuls chœurs pour lesquels on les avait composées. L'ensemble de toutes ces M. est parvenu jusqu'à nous soit dans quelques mss. précieux de la Chapelle Sixtine, de la cathédrale de Trente et de quelques églises fameuses d'Espagne et d'Italie, soit dans les recueils qui furent publiés en grand nombre aussitôt que fonctionnèrent les premières presses musicales. L'un des plus célèbres est le *Liber quindecim Missarum* dédié au pape Léon X par l'imprimeur André de Antiquis, en 1516, où sont réunis des ouvrages de maîtres français et flamands, Jean Mouton, Brumel, Fevin, Pierre de la Rue, Pipelare, Josquin, et une de l'Italien P. Roselli.

C'est parce qu'il mit, dans la seconde moitié du XVIe s., le dernier sceau à la beauté du style de M. et de motet polyphonique vocal, que Palestrina († 1594) mérita l'honneur de laisser son nom à l'art où il avait su condenser et fondre en une manière harmonieuse les résultats les plus admirables et les plus délicats de l'immense labeur de plusieurs générations de compositeurs. Il n'était pas possible de surpasser après lui la perfection de la « musique palestrinienne ». Ses successeurs cherchèrent donc de nouvelles voies et firent appel à l'accompagnement instrumental, qui s'établissait alors dans le domaine de l'opéra et de la musique de chambre à voix seule avec basse continue. Sans doute, le mélange des instruments et des voix se pratiquait depuis le moyen âge et il avait pu pénétrer, par caprice ou par nécessité, sous la voûte des églises; des témoignages précis rappellent, par exemple, que des solos de cornet furent exécutés pendant la M., à «la façon d'Espagne», par un virtuose renommé au temps de Charles-Quint et de François Ier; que pendant la M. célébrée en plein air, au Camp du drap d'or, les « saquebutes du roi » se firent entendre avec ses chantres; et que, de temps en temps, quelque maître de chœur se voyait autorisé par un chapitre à faire venir « du dehors » un ou deux instrumentistes, pour suppléer « au défaut des voix ». Tout cela constituait l'exception, non la règle, et si forcément l'interprétation de leurs M. restait soumise, comme elle l'est de nos jours, aux risques du moment, du moins faut-il rester convaincu que dans leur pensée, comme dans leurs notations, les compositeurs du XVe et du XVIe s. les destinaient aux voix. Une fois la participation des instruments régulièrement admise et prévue, l'orientation du style de M. changea brusquement ou, plus exactement, se confondit avec celle de l'art en général, qui tendait vers l'expression et les formes dramatiques. Les textes très variés des motets offrant à cet égard un terrain plus favorable, les musiciens inclinèrent davantage vers ce genre qui ne tarda guère à faire presque abandonner la composition de l' « Ordinaire de la M. ». Lorsqu'ils se tournent encore vers celle-ci, les maîtres italiens de la fin du XVIIe s., Benevoli, Berretta, essaient d'en renouveler l'intérêt par l'accumulation des moyens vocaux; ils écrivent des M. à seize, à vingt-quatre voix. En France, La Lande, qui compose vingt livres de *Grands Motets* pour la chapelle de Louis XIV, ne laisse pas de M., et Dumont, remarquable aussi dans le répertoire du motet, ne participe à celui de la M. que par des œuvres homophones, en « plain-chant musical ». En Allemagne, le luthérien J.-Sébastien Bach écrit une M. catholique, la *M. en si mineur* (1733), magnifique et gigantesque, l'un de ses chefs-d'œuvre et l'un des chefs-d'œuvre de la musique tout entière, dont les proportions, incompatibles avec le service d'aucun culte, dépassent tout ce qui avait été tenté auparavant sur le même texte. Le *Gloria* et le *Credo* se divisent chacun en 8 morceaux dont les formes, airs avec da capo, chœurs fugués, sont identiques à celles des grandes cantates religieuses protestantes du même auteur. Le genre de la « M. de concert », sorte de grande cantate, ou de M.-

oratorio, se trouve inauguré par cette partition splendide. Ni les 14 M. de Haydn, ni les 16 M. de Mozart, n'approchent de sa beauté; insuffisantes pour le concert, elles n'ont rien qui justifie leur emploi dans le service de l'église, où les noms glorieux de leurs auteurs portent seuls certaines maîtrises à les admettre. Des deux messes de Beethoven, la seconde, la *M. en ré, op. 123*, composée de 1818 à 1823, regardée, auprès ou au-dessus de la *Neuvième Symphonie*, comme l'œuvre capitale de son auteur, s'égale en importance à la *M. en si mineur*, de Bach, et la surpasse en profondeur dans l'expression à la fois humaine et mystique du sentiment religieux, portée, en dehors des cadres liturgiques, à son maximum d'émotion et de puissance. Tout pâlit à côté d'une telle partition. Les M. de Weber et de Schubert, d'un intérêt secondaire, celles de Cherubini (*M. en ré*, 1821; *M. du sacre*, 1825) froides et factices, malgré la belle qualité de leur écriture, la *Graner-Messe* de Liszt, ainsi nommée de sa destination, pour la dédicace de l'église de Gran (1856), la *petite M. solennelle* de Rossini (1869), comptent à divers titres parmi les M. les plus célèbres, composées au XIXe s. On doit faire une place à part à Gounod. Après avoir écrit dans les formes habituelles en son temps sa *M. de Sainte-Cécile* (1855), on le vit, sur la fin de sa carrière, tenter de se rapprocher des traditions palestriniennes, dans lesquelles ses convictions religieuses en même temps que ses goûts d'artiste lui faisaient reconnaître le langage musical le mieux adapté aux exigences et à l'esprit de la liturgie catholique. Ses *M. de Jeanne d'Arc* (1887) et du *B. de la Salle* (vers 1890) sont moins des pastiches que des essais de transaction entre deux styles et deux conceptions opposées d'un même art et d'un même but. *Depuis cette époque, et surtout sous l'influence des idées de rénovation de la musique religieuse par la *Schola Cantorum* de Bordes, Guilmant et d'Indy, les conditions liturgiques et l'expression plus vraiment religieuse de la M. ont amené la composition d'œuvres intéressantes et variées, dont l'*a cappella* utilisant tous les moyens et procédés harmoniques modernes, forme la base, œuvres surtout de but pratique. En dehors de ce mouvement de réforme, il convient de signaler, comme œuvres intéressantes au point de vue musical sur les paroles de la M., celle de Widor (*op. 36*) à deux orgues, avec chœur à quatre voix mixtes et 2e chœur à l'unisson, et celle de Louis Vierne (1900), œuvre plutôt symphonique — et partant plus éloignée de la conception rationnelle de la M. — mais donnant une juste idée de l'inspiration des compositeurs modernes en dehors du style d'église proprement dit *M. des Morts*. (Voy. *Requiem*.)

Mesure, n. f. Division du morceau ou du thème musical en sections d'égale durée, séparées, dans la notation, par la *barre de mesure* (voy. ce mot) et contenant chacune un même nombre de *temps*, exprimés en notes et silences dont les valeurs s'équilibrent en un total égal. La M. a établi son règne dans la musique moderne parce qu'elle est commode pour l'exécution à plusieurs parties; elle rend aisément compréhensibles les rythmes réguliers; elle entrave, au contraire, la liberté d'interprétation des rythmes libres. L'appliquer aux œuvres d'une époque antérieure à l'adoption de la symétrie des périodes et à la rigidité des temps battus est souvent une erreur préjudiciable à leur interprétation. Frescobaldi recommande aux exécutants de ses *Toccate* (1614) de ne pas s'assujettir à une M. stricte, mais d'agir, à l'orgue, à la manière des chanteurs de madrigaux, qui modifient le mouvement d'après leur sentiment et le sens des paroles. On classe aujourd'hui communément les M. en deux catégories, dites simples et composées. Les M. *simples*, dans la notation moderne, sont celles dont l'unité de temps est représentée par une valeur de note simple, ronde, blanche, noire, etc. Les M. *composées* sont celles dont l'unité de temps s'exprime par une valeur pointée, c'est-à-dire augmentée de la moitié de sa durée, ronde pointée, blanche pointée, noire pointée, etc. On indique la M. régulatrice du morceau par un chiffre de fraction placé en tête de la portée initiale, après la clef et l'armure, et dont le dénominateur désigne la valeur choisie pour unité de temps, et le numérateur, le nombre de temps, ou de répétitions de la valeur choisie, dans l'intérieur de chaque mesure. Les chiffres usuels sont :

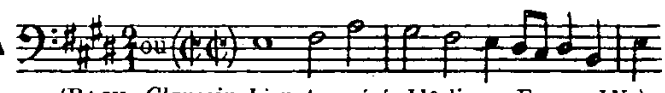
Mesures simples : binaires, battues à deux temps, 2/1, 2/2 ou ¢, dite *alla breve*, 2/4, 2/8; battues à 4 temps, 4/1, 4/2, 4/4 ou C, 4/8; ternaires : 3/1, 3/2, 3/4, 3/8.

Mesures composées : binaires, battues à deux temps : 6/2, 6/4, 6/8, 6/16, battues à 4 temps : 12/4, 12/8, 12/16; ternaires 9/2, 9/4, 9/8, 9/16.

Les subdivisions exceptionnelles de ces mêmes M. et les M. *irrégulières* à 5/2, 5/4, 5/8, 7/2, 7/4, 7/8, et leurs multiples, portent à une cinquantaine le nombre des combinaisons dont on peut recueillir des exemples chez les musiciens modernes. Cette multiplicité répond à une double nécessité artistique, qui est d'indiquer à la fois la base symétrique du partage de la phrase musicale, et le caractère qu'elle comporte et qui doit lui être conservé. Il n'est pas du tout indifférent qu'un morceau soit noté sous le chiffre 6/4 et avec les valeurs correspondantes, ou sous le chiffre 6/8. Par l'emploi raisonné de ces diverses M., les maîtres indiquaient à l'exécutant non seulement le partage des durées, mais encore leur degré relatif de vitesse, aujourd'hui spécifié par les locutions italiennes : adagio, andante, allegro, etc., ou par leurs équivalents dans les différents idiomes. On ne saurait approuver les trop fortes réductions de valeurs imposées aux œuvres anciennes dans certaines éditions modernes, qui, non contentes de leur infliger le joug des barres de mesure et, sous prétexte d'en mieux représenter la vivacité d'allure, traduisent en croches et doubles croches leurs notes blanches et donnent ainsi aux pièces vocales de Josquin Després ou de Dufaÿ l'apparence de morceaux récents de musique instrumentale. Des erreurs semblables se commettent parfois même dans les éditions des classiques, et Combarieu a pu faire remarquer celle qui consiste à noter le rondo alla Turca, dit *Marche turque*, de Mozart, sous le chiffre 2/4 au lieu du 4/4, ou C, qui suppose 4 temps égaux.

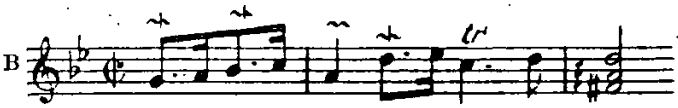
Mesures simples binaires

A



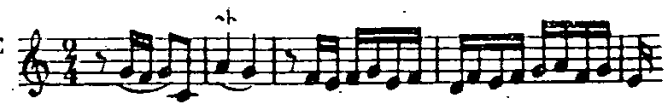
(Bach, *Clavecin bien tempéré*, IIe livre, Fugue IX.)

B



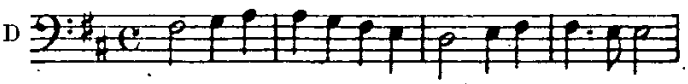
(Couperin, *Gavotte*, I, 1er ordre.)

C



(Bach, *Clavecin bien tempéré*, IIe livre, Fugue I.)

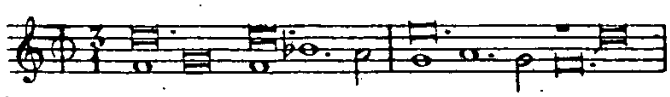
D

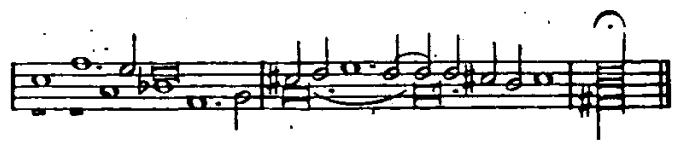


(Beethoven, *IXe Symphonie*, finale.)

Mesures simples ternaires.

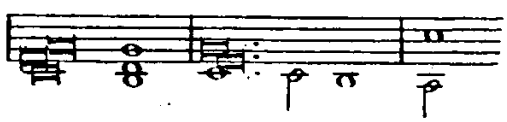
A





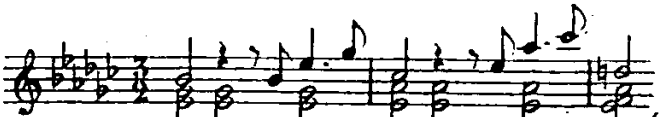
(Fontana, fin du *Ricercare 8°*, 1677.)

A'



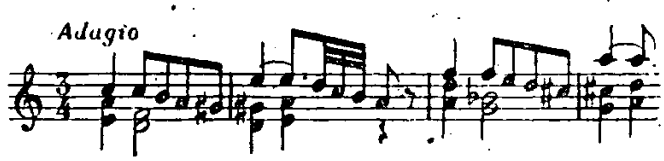
(Frescobaldi, *Canzona V*, Libro II, 1637).

B



(Bach, *Clavecin bien tempéré*, Ier livre, Prélude VIII.)

C



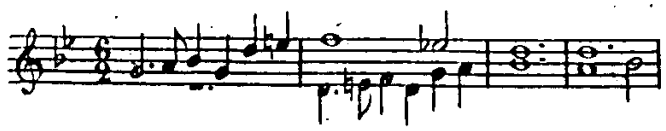
(Clementi, *Sonate*, op. 50, n° 1.)

D

(Bach, *Clavecin bien tempéré*, Ier livre, Fugue XI.)

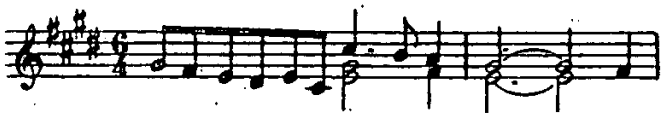
Mesures composées.

A



(Kerl, vers 1625-1693, *Canzona*, éd. par Guilmant.)

B



(Bach, *Clavecin bien tempéré*, Ier livre, Prélude IV.)

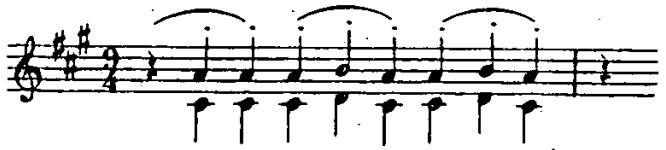
C

(Beethoven, *Sonate*, op. 101.)

D

(Couperin, *Les Papillons*.)

E



(Beethoven, *Quatuor*, op. 131.)

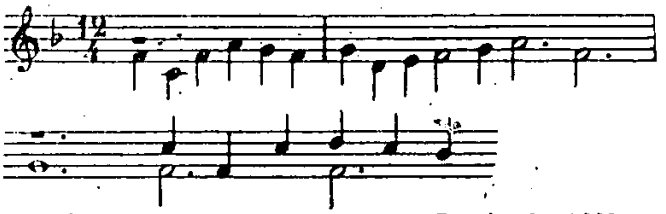
F

(Bach, *Clavecin bien tempéré*, Ier livre, Prélude XX.)

F'

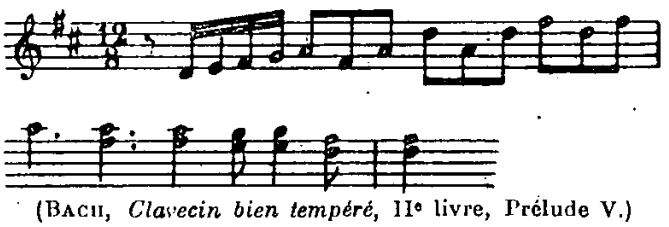
(Beethoven, *Arietta*, op. 111.)

G



(Roberday, *Caprice 9e*, 1660.)

H



(Bach, *Clavecin bien tempéré*, IIe livre, Prélude V.)

I

(*Id.*, Prélude XXI.)

On trouve des exemples de M. composées poussées beaucoup plus loin (voy. ex. page suiv.).

Les M. irrégulières sont fréquentes dans le chant populaire et ne s'y présentent, à vrai dire, que dans les notations recueillies par des musiciens qui obéissent à la nécessité moderne du chiffre de M., pour transcrire des mélodies d'allure rythmique libre. C'est ainsi qu'une mélodie religieuse finlandaise est notée par J. Krohn sous le chiffre 5/2, afin de marquer le prolongement de la voix sur les deux dernières notes de chaque groupe.

Des morceaux à 5/4 se remarquent dans *La Dame blanche*, de Boïeldieu (1825), *Mireille*, de Gounod (1864), le *2e Trio* de Saint-Saëns, le *2e Quatuor* et la *Sonate pour piano*, de d'Indy, *La Mer*, de Gilson (1892). On a signalé un fragment à 5/8 dans *Orlando*, de Hændel (1733). Bordes a publié sous ce chiffre un *Caprice* pour le piano.

La M. à 7/4 a été employée par Liszt dans sa *Dante-Symphonie* (1855), par Witkowski dans sa *Symphonie en ré mineur*. La M. chiffrée $3\frac{1}{2}$ dans la Danse de $\frac{4}{4}$ la tragédie de *Salomé*, de Florent Schmitt (1907) équivaut à une M. à 7/8.

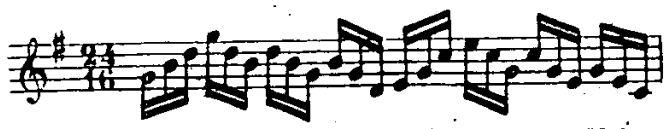
Pour constituer réellement une M. à 5 ou à 7 temps, il faut que nulle césure ne vienne diviser le contenu de cette M. en groupes alternés de 3 + 2 ou de 4 + 3 temps. Cette condition n'est pas toujours réalisée. Une succession rapprochée de chiffres différents se remarque parfois en des œuvres que leurs auteurs ont conçues dans un dessein d'entière liberté rythmique; c'est ainsi que V. d'Indy, choisissant la

double croche, représentée par le chiffre 16, pour unité de temps, a enchaîné l'une à l'autre les M. 14/16, 8/16, 12/16, 8/16, 10/16, 14/16, 8/16, et pour noter l'introduction au n° 2 de son *Poème des montagnes*, pour le piano (1882). Des superpositions de rythmes ou de mouvements nécessitent aussi quelquefois l'indication simultanée, dans deux ou plusieurs parties harmoniques, de chiffres de M. différents, dont l'exécutant, s'il s'agit d'un morceau de piano, ou le chef d'orchestre, concilient l'opposition réelle ou figurée. On en peut citer comme exemples la scène du bal de *Don Giovanni*, de Mozart (1787) où trois petits orchestres font entendre en même temps une « danse allemande » à 3/8, une gavotte à 2/4 et un menuet à 3/4; chaque M. de la danse allemande correspond à un temps du menuet, et deux M. de celui-ci forment l'équivalent de 3 M. de l'air de gavotte.

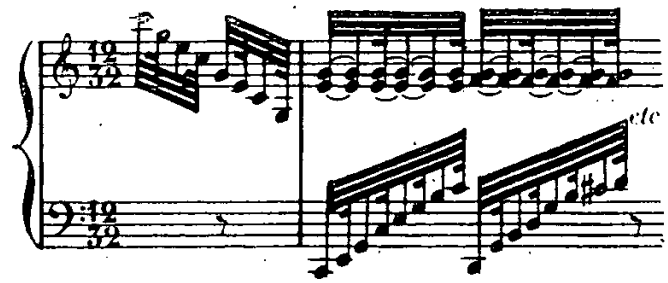
L'absence de tout chiffre de M. était, aux XVIIe et XVIIIe s. une indication du caractère en apparence improvisé que l'on attribuait souvent au prélude instrumental.

La même abstention a été pratiquée, avec une intention pédagogique, par E. Conus, dans les études qu'il a publiées sous le titre de *Problèmes de rythmes* (Voy. *Barre de mesure*, *Mouvement*, *Notation*, *Valeur*.)

Méthode, n. f. Ouvrage d'enseignement, rassemblant dans un ordre logique les connaissances nécessaires à la pratique d'une branche de la théorie ou de l'exécution musicales. Dans les années qui suivirent la ondation du Conservatoire de Paris, ses professeurs rédigèrent une série de M. pour le chant et les instruments. Elles sont restées le type sur lequel ont été composées la plupart des M. publiées en France au XIXe s. (Voy. *Enseignement*, *École*.)

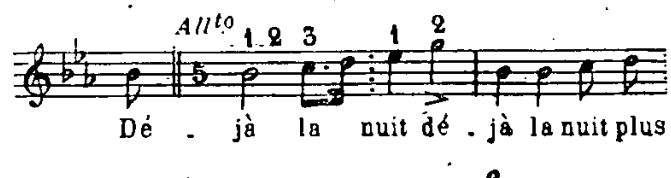


(BACH, *Clavecin bien tempéré*, Ier livre, Prélude XV.)

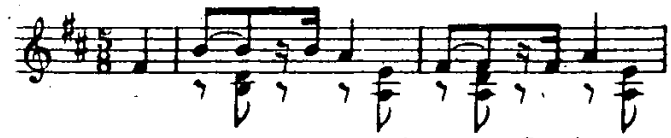


(BEETHOVEN, *Sonate*, op. 111.)

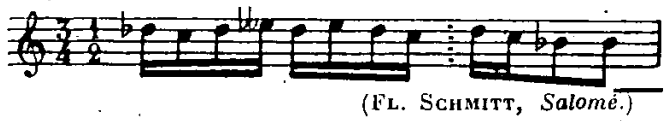
(*Mélodie finlandaise.*)



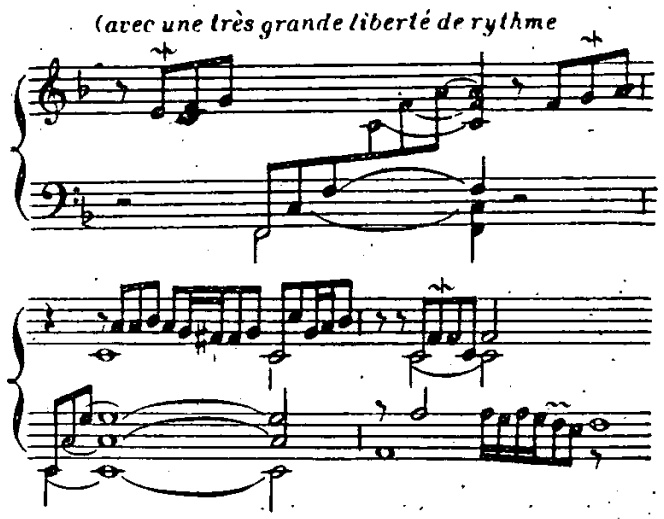
(BOÏELDIEU, *La Dame Blanche*, acte II, Cavatine.)



(BORDES, *Caprice.*)



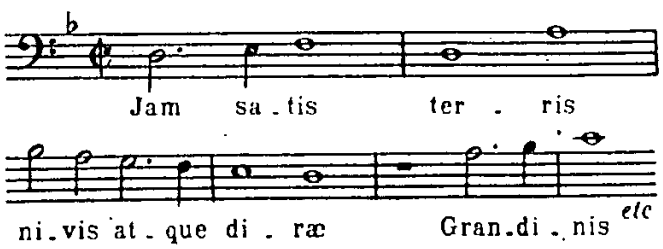
(FL. SCHMITT, *Salomé.*)



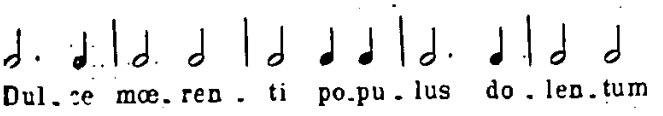
(LOUIS COUPERIN, vers 1656, *Prélude*, transcrit par M. P. Brunold.)

Mètre, n. m. Nombre et disposition des pieds (voy. ce mot) composant le vers, dans la poésie antique. Les analogies du M. poétique et de la mesure musicale ont souvent occupé les théoriciens, qui se sont à diverses époques efforcés, soit de les rendre plus étroites par la composition d'œuvres vocales spécialement adaptées aux formules métriques, soit de découvrir l'influence de celles-ci dans les productions instrumentales de quelques musiciens célèbres. On en trouve un certain nombre d'exemples dans le chant grégorien et dans certaines pièces liturgiques anciennes. Le moyen âge transforma les M. en mesures (voy. *Modes*, 2) lors de l'établissement de la polyphonie.

A l'époque de l'humanisme, se produisirent un certain nombre d'essais d'interprétation musicale des M. horaciques. Ce mouvement naquit et se propagea surtout en Allemagne. Les recueils des *Odes* d'Horace, composées en ce sens par Hofhaimer et Senfl (1534 et 1539), à 4 voix et en contre-point note contre note, en furent l'expression la plus remarquable.

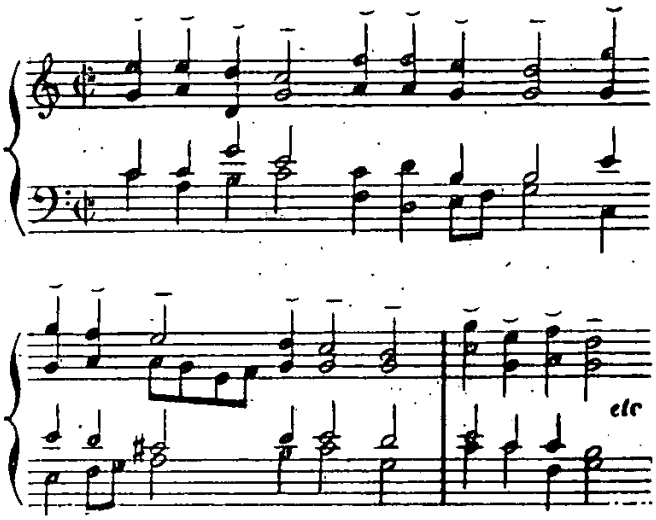


(HORACE, *Ode*, musique d'un anonyme français, vers 1530.)



(HORACE, *Ode*, rythme de J. B. DONI.)

En France, un essai analogue fut tenté par Claude Goudimel (1555). Imbus des mêmes traditions, J.-A. de Baïf et ses amis voulurent transporter dans la langue française les formules métriques de la poésie latine et ils entraînèrent Claude Lejeune, Mauduit, et quelques autres musiciens, à composer sur leurs « vers mesurés à l'antique » des psaumes et des chansons. Après avoir fait éclore quelques œuvres intéressantes, cette tentative, incompatible avec l'esprit de la langue et de la versification françaises, et qui apportait plutôt une entrave qu'un appui à l'imagination du musicien, fut définitivement abandonnée. (Voy. *Musique mesurée* et *Ode*.)

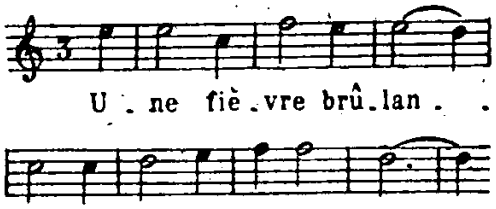


J. MAUDUIT, *Qui dire peult*, Chanson de Baïf.)

Elle avait eu son équivalent en d'autres pays. Salinas consacre de nombreuses pages de son traité *De Musica* (1577) à étudier l'application des mètres antiques aux poésies chantées en langue castillane. En Italie et en Angleterre, le même mouvement peut être observé, mais quelques années plus tard.

Les classifications de la métrique ancienne sont employées par les rythmiciens modernes pour analyser les formes des maîtres de notre époque classique; mais ces classifications ne peuvent s'appliquer qu'aux œuvres de cette période, où la régularité symétrique des formes est prédominante. La concordance que les érudits modernes ont cherché à démontrer entre les différents genres de M. et les mesures simples ou composées de la musique actuelle ne se rencontre que d'une façon fugitive; on est forcé d'en exclure tout d'abord la série des M. à 6 temps, molosse – – –, ionique majeur, – – ∪ ∪, ionique mineur ∪ ∪ – –, hexabrachys ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, qui se divisent par trois, tandis que nos mesures composées 6/8, 6/4, se battent à 2 temps, sur deux valeurs pointées. La similitude d'un fragment rythmique, tiré d'une œuvre musicale, avec un M. connu, est sans doute fréquente; mais, outre qu'elle est passagère, et subsiste rarement au delà des premières mesures d'un

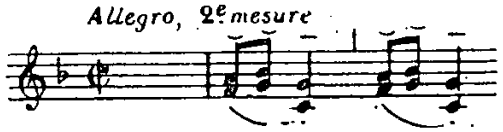
thème, elle ne résulte généralement point d'un dessein arrêté chez le compositeur. S'il est vrai que Grétry, cherchant à donner une allure ancienne à la romance *Une fièvre brûlante*, de *Richard Cœur-de-Lion* (1785), a pu vouloir en effet y employer le pied iambique ∪ – :



(GRÉTRY, *Richard Cœur-de-Lion*, acte II.)

Beethoven n'avait sans doute pas une intention semblable, en employant l'iambe et l'anapeste :

(BEETHOVEN, *Sonate*, op. 27, n° 2.)



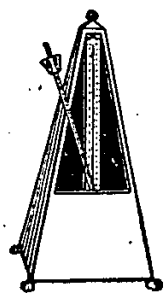
(BEETHOVEN, Finale de la *VIIIe Symphonie*.)

Métricien, n. m. Celui qui se consacre à l'étude de la métrique.

Métrique, n. f. Règle des durées dans la versification ancienne : étude des mètres.

Métromètre, n. m. Ancien nom du métronome.

Métronome, n. m. Appareil indicateur du degré de vitesse, dans l'exécution musicale. Le premier instrument de ce genre fut proposé par Etienne Loulié, qui l'appela *chronomètre* (1696); sous une forme encore primitive, il utilisait les oscillations du pendule, dont le nombre est inversement proportionnel au carré des longueurs, de telle sorte que, si la longueur du pendule s'accroît dans l'ordre progressif, 1, 4, 9, 16, etc., le nombre de ses oscillations décroîtra dans l'ordre inverse 1, 1/2, 1/3, 1/4, etc. Le même principe présida aux divers essais que proposèrent tour à tour Sauveur, Gabory, en France, Harrison, Crotch, en Angleterre, Burja, Gottfried Weber, en Allemagne, Winkel, à Amsterdam, et dont aucun ne parvint à une réalisation satisfaisante. C'est sur les brisées de Winkel que Maëlzel construisit le M. encore en usage aujourd'hui sous son nom et pour lequel il avait pris un brevet français et établi une manufacture à Paris en 1816. Son M. se compose d'un pendule vertical terminé à la base par un poids fixe, maintenu en mouvement par un mécanisme d'horlogerie, et muni à son extrémité supérieure d'une *masselotte* mobile, glissant à volonté le long de la tige. Une échelle graduée, placée derrière le pendule, porte les chiffres indiquant le nombre des oscillations accomplies par le pendule, dans la durée d'une minute, selon qu'il se trouve allongé ou raccourci par la position de la masselotte. Le bord supérieur de celle-ci se place sur la tige de manière à affleurer le chiffre voulu. Le tic-tac du mouvement d'horlogerie indique à l'oreille les battements et déclenche à volonté le fonctionnement d'un timbre qui souligne le premier temps de chaque mesure. Il reste à figurer dans la notation musicale le rapport de vitesse d'un signe choisi comme unité de temps, avec le nombre correspondant de battements du pendule. En inscrivant en tête du morceau le signe M. ♩ = 60, on indiquera à l'exécutant que la valeur d'une noire sera d'un soixantième de minute, ou une seconde, ce qui, dans la mesure ordinaire à quatre temps, répond à la définition courante d'un temps lent; le signe ♩ = 120 prescrira un mouvement plus rapide du double, etc. L'utilité du M., reconnue par Beethoven, qui s'en est servi l'un des premiers en métronomisant lui-même plusieurs de ses op. (voy. *Vélocité*), n'est depuis longtemps mise en doute par personne; son abus seul et la rigidité qui en serait la conséquence dans l'exécution, ont pu lui attirer des critiques injustifiées et méritées seulement par les pédagogues inintelligents qui font battre le pendule du M. sur le pupitre de l'élève pendant toute la durée d'un morceau.


Métronome.

Métronomie, n. f. Théorie de l'usage du métronome. Alvin et Prieur, dans leurs *Études de M. expérimentale* ont observé et recueilli, par le moyen du M. et de la montre à secondes, ou chronomètre, les nuances de vitesse dans l'exécution de quelques orchestres et quatuors célèbres.

Métronomique, adj. Qui relève de l'emploi du métronome.

Métronomisation, n. f. Inscription des chiffres métronomiques sur une partition.

Métronomiser, v. tr. Action d'inscrire les indications métronomiques.

Mettre en partition, v. tr. Noter les parties simultanées d'une composition musicale en les superposant dans un ordre régulier et qui permette à la vue d'en embrasser l'ensemble. Les œuvres anciennes, vocales ou instrumentales, étaient, de la fin du XIIIe s. jusque dans le commencement du XVIIe s., copiées ou gravées en parties séparées. Leur mise en partition est une opération indispensable pour le jugement et l'usage modernes, mais délicate et qui exige une connaissance approfondie de la notation et des procédés de composition des anciennes écoles.

Mezzo, adj. ital., = moyen. *Mezzo forte*, = modérément fort. || *Mezzo soprano*, et souvent, par abréviation, *mezzo*, voix de femme, intermédiaire entre le soprano et le contralto. || *A mezza voce* = à voix moyenne, à demi-voix.

M. F. Abréviation pour *Mezzo forte*.

M. G. Abréviation pour *Main gauche*, dans la musique destinée aux instruments à clavier.

Mi, n. m. Troisième degré de la gamme diatonique, dans la terminologie guidonienne.

Miaulement, n. m. Cri du chat, que l'on traduit par l'onomatopée *miaou*. || Par dérision, le chant ridicule d'une cantatrice inexpérimentée. || Au XVIIe s., agrément usité dans le jeu de la guitare et consistant en un effet de tremblement obtenu par un tremblement de la main droite sur la corde. Robert de Visée le marque dans ses *Pièces* (1682) sous le nom de *Miolement*.

Miauler, v. intr. Action du chat qui crie. Dans un sens péjoratif, action de la cantatrice qui chante sans voix ou sans talent.

Mi contra fa. Voy. *Triton*.

Micracoustique, n. f. et adj. peu usités. Théorie des sons faibles. Qualificatif des instruments destinés à les faire entendre.

Microphone, n. m. Appareil qui augmente le volume du son et rend perceptibles les sons que l'oreille ne pourrait saisir ou distinguer. *Inventé par Hugues et basé sur les variations de résistance électrique qui se produisent au contact des corps médiocrement sonores, le M. n'est jusqu'ici l'objet d'aucune application musicale, et sert principalement à renforcer la perception dans les transmissions téléphoniques.

Microphonie, n. f. Faiblesse extrême du son.

Millisavart, n. m. Millième de Savart. Dénomination introduite par Guillemin pour la plus petite mesure des intervalles musicaux et qu'il a exprimée sous la valeur numérique $\frac{435}{434} = 1{,}00230$.

Mineur, adj. 2 g. Qualificatif de l'un des deux modes de la musique moderne, caractérisé par la situation des demi-tons entre le 2e et le 3e et entre le 5e et le 6e degrés; des intervalles moindres d'un demi-ton que ceux de même nom dans le mode majeur, savoir la tierce, lorsqu'elle se compose d'un ton et demi, au lieu de 2 tons et la sixte. (Voy. *Intervalles*.)

Minime, n. f. Figure de note évidée, à queue, en forme carrée, posée sur l'un de ses angles, qui exprimait la plus petite de toutes les valeurs employées dans la notation proportionnelle. On en fit dériver au XVIIe s. la *M. crochue*, dont la queue était munie d'un crochet. (Voy. *Notation*, *Valeurs*.)

Minnesinger, n. m. all. Poètes chanteurs de l'Allemagne au moyen âge, remplissant aux XIIe et XIIIe s. le rôle des trouvères et des troubadours en France. Les M. étaient tous de familles nobles, tandis que les maîtres chanteurs, qui leur succédèrent, se recrutaient dans la bourgeoisie et le peuple. Walther von der Vogelweide, Wolfram d'Eschenbach, Tannhäuser, furent les plus célèbres M. Une partie de leurs poésies, comprenant les chants couronnés dans leurs concours, est transcrite dans le superbe manuscrit de la Bibliothèque d'Iéna, dont un fac-similé est déposé à la Bibliothèque Nationale de Paris. Les mélodies et la notation de ce ms. des M. sont analogues aux modèles donnés par les chansonniers français du même temps.

Minore, adj. ital., = mineur.

Miracle. Voy. *Mystère*.

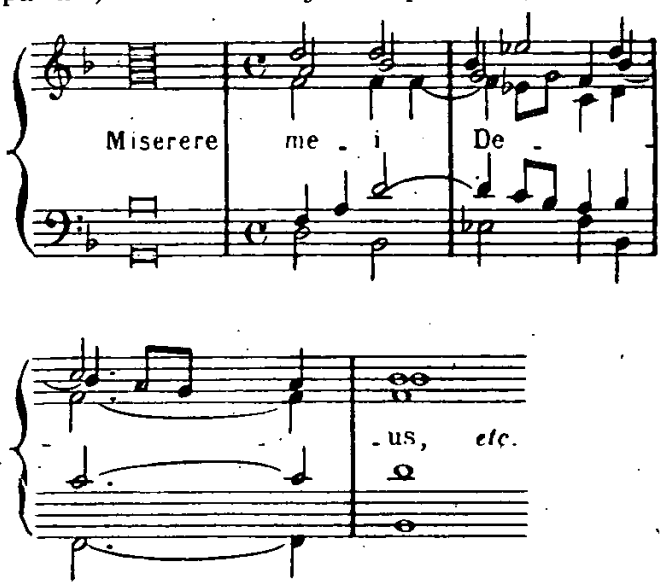
Mirliton, n. m. Instrument populaire ou enfantin, dit Flûte à l'oignon, fait d'un tube de roseau fermé aux deux bouts par une pellicule de bau-

druche, ou une peau d'oignon, ou une rondelle de papier huilé, et percé latéralement, près des deux extrémités, de deux ouvertures opposées, sur l'une desquelles on appuie les lèvres en chantant sans paroles. Le son est caricatural. L'habitude des fabricants d'enjoliver le tube de roseau en le recouvrant de bandelettes imprimées portant des sentences a provoqué le dicton « vers de mirliton ».

Miserere, n. m. Premier mot du Psaume L, qui sert de titre aux œuvres composées sur son texte. Ce psaume se chante, dans la liturgie catholique, à la fin de l'office des heures, pendant les trois jours de la semaine sainte, mercredi, jeudi et vendredi saints. La célébration de ces offices dans la Chapelle Sixtine comporte par tradition, depuis le pontificat de Léon X, une exécution solennelle du M. Le modèle en fut fixé en 1517 par Costanzo Festa, qui distribua les versets du psaume entre deux chœurs se répondant alternativement en faux-bourdon, l'un à 4 et l'autre à 5 voix. Cette disposition se maintint dans les œuvres subséquentes, de même destination, et notamment dans la plus célèbre d'entre elles, le *M.* de Gregorio Allegri (1560-1652) qui s'est maintenu jusqu'à nos jours en usage, pour le jour du vendredi saint, dans la chapelle pontificale et dans les églises, telles que Saint-Gervais, à Paris, où se cultivent les traditions de l'art polyphonique vocal. Les versets impairs de la polyphonie sont dévolus au chœur à 5 voix, les versets pairs, au chœur à 4 voix. Chaque verset se pose sur un accord parfait; ses dernières syllabes portent une harmonie ornée, d'une beauté simple et profondément religieuse et chacun d'eux dans sa diversité, est destiné à être tour à tour alterné avec le récitatif liturgique des versets intercalaires. Une anecdote connue se rapporte au *M.* d'Allegri, que Mozart enfant, lors de son premier voyage à Rome (1770), aurait entièrement noté de mémoire, avec les *abellimenti* du chanteur soliste Cristoforo. Après Allegri, Baj, en 1714 et Baini, en 1821, écrivirent deux M. dont l'exécution annuelle remplaça dans la Chapelle Sixtine les œuvres plus anciennes de Nanini, Anerio, Palestrina, et autres. Parmi les compositions sur le même texte, destinées à d'autres sanctuaires, l'une des plus belles est le *M.* de Josquin Després († 1521) à 5 voix, construit, dans le style de messe, sur un thème de chanson, et qui traite exceptionnellement le psaume, fort long, d'un bout à l'autre, avec une admirable reprise du motif initial ramenée en forme de refrain par le grand chœur, après les épisodes à 2, 3 ou 4 voix diversement combinés.

Au XVIIe s., Carissimi donna le modèle de versets *a voce sola*, avec basse continue, pour les versets du M. qu'Allegri avait laissés au chant liturgique. La juxtaposition de ces solis et de ces chœurs a dû contribuer à la formation de celui que Lulli écrivit pour la chapelle de Louis XIV, avec orchestre, qui produisit une grande impression sur les auditeurs, et en particulier sur Mme de Sévigné, et qui demeure un très bel ouvrage dans le genre de la musique religieuse de concert. Celui de La Lande, composé quelques années plus tard dans un style analogue, fut maintes fois exécuté au Concert spirituel, pendant le XVIIIe s.

On ne doit pas omettre de rappeler l'effet pathétique que Verdi a obtenu en introduisant, dans une scène de *Il Trovatore* (1853), quelques mesures psalmodiées par un chœur invisible sur les premiers mots du M.



Mistère. Voy. *Mystère.*

Missel, n. m. Livre liturgique, contenant le texte et les chants de la messe. Le M. plénier fut formé au XIe s. par la réunion du Lectionnaire, de l'Ordo et du Graduel, ou Antiphonaire des messes. Mais le M. à l'usage du célébrant ne porte d'autre notation

musicale que celle des intonations, de la préface, du Pater et de quelques versets.

Mixo-lydien. Nom de l'un des modes, dans le chant liturgique. (Voy. *Mode.*) Mode de sol.

Mixte, adj. Qui est composé d'éléments différents. Chœur à voix m., celui qui réunit des voix d'hommes et de femmes. Mode m., dans le chant liturgique, celui qui mélange le mode authente et son plagal dans le cours d'une même mélodie. Le Mode m., proposé par Blainville en 1751, était une gamme de mi sans accidents, avec le demi-ton entre le 1er et le 2e degrés. (Voy. *Mode.*)

Mixture, n. f. emprunté à l'allemand *mixtur.* Terme de la facture d'orgue allemande, employé par quelques organistes et organiers français, pour désigner diverses *fournitures* (voy. ce mot). Les M., jeux de *mutation composés,* produisent ordinairement, au-dessus du son fondamental, la double octave, la double quinte et la triple octave.

Modal, adj. 2 g. Qui appartient au mode. Dans la tonalité moderne, on nomme notes M. celles qui distinguent le mode majeur du mode mineur, soit la tierce et la sixte.

Modalité, n. f. Système de classement des sons de l'échelle diatonique créant, dans l'étendue d'une octave, autant de modes différents qu'il y a de combinaisons dans l'emplacement des demi-tons. La musique homophone de l'antiquité et du haut moyen âge se mouvait dans l'intérieur de chaque mode, sans passer de l'un à l'autre. L'éclosion de l'art harmonique remplaça ce système par celui de la tonalité moderne, fondé sur un mode unique, le mode majeur, et son dérivé, le mode mineur, avec faculté de moduler d'un mode à l'autre et d'un ton à l'autre de chacun. (Voy. *Mode, Modulation, Ton, Tonalité.*)

Mode, n. m. **1.** Ordonnance des sons de la gamme diatonique. Les M. répondent à la théorie grecque des 7 espèces d'octaves. Ils sont formés par la réunion de 2 tétracordes et se distinguent par l'ordre de succession des 5 tons et 2 demi-tons qui les composent. Leur nombre, leur classement et leurs dénominations ont varié selon les époques, et ceux des noms antiques qui ont été conservés ont passé à des échelles différentes. Le chant liturgique romain a retenu 8 M., surnommés d'après cet usage « M. ecclésiastiques » et divisés en 4 *M. authentes* ou *authentiques* et 4 *M. plagaux,* ou *dérivés.* Ces 8 M., inexactement appelés *tons,* sont désignés par des numéros d'ordre, par des noms grecs de nombre déguisés en latin, par des titres empruntés aux auteurs de l'antiquité et changés de destination, enfin, plus simplement, par le nom de leur note finale. La concordance de ces dénominations opposées se résume dans le tableau ci-dessous :

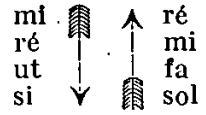
			Octave modale antique	Trope ou ton de transposition
Mode de Ré	Protus authente	Ier ton ecclés.	Phrygienne (et Éolienne transposée)	Dorien
— Mi	Deuterus —	IIIe —	Dorienne	Phrygien
— Fa	Tritus —	Ve —	Hypolydienne (et Lydienne transposée)	Lydien
— Sol	Tetrardus { auth. et pl.	VIIe — VIIIe —	Iastienne	Mixolydien
— La	Protus plagal	IIe —	Hypodorienne (et Eolienne)	Éolien
— Si	Deuterus —	IVe —	Myxolydienne	Hyperéolien (ou hypophrygien)
— Ut	Tritus —	VIe —	Hypolydienne intense	Ionien (ou hypolydien)

L'usage de désigner les octaves modales par le nom de leur *ton* ou degré initial de transposition est déjà signalé par des auteurs de l'antiquité. Il prévalut dans la seconde partie du moyen âge, mais sous l'ancienne dénomination de « ton » (« ton » dorien ou Ier ton, de ré, etc.), et, depuis le XVIe s., mais surtout dans l'école allemande, sous le nom de « mode » (« mode » dorien, expression impropre en ce sens). On connaît l'andante justement goûté du *Quatuor* de Beethoven, intitulé *in modo lidico,* en réalité du mode de *fa* sans accident.

C'est par la note finale que se fait reconnaître le M. Les mélodies liturgiques à finale authente embrassent

souvent l'octave, celles des M. plagaux ne dépassent pas ordinairement le tétracorde. Les théoriciens latins n'admettent pas le M. de ré aigu pour *tetrardus* plagal, à cause de la rareté des chants qui lui appartiennent et ils donnent de préférence ce nom à la position au grave du M. de sol. L'exécution du chant liturgique exige une transposition de presque tous les M., qui les fasse correspondre à l'*ambitus* moyen des voix; cette transposition s'effectue en prenant les finales dans l'ordre contraire à celui de la notation et en donnant à la note ou ton sur lequel on termine le même nom qu'au M. transposé :

Finale notée, ton d'exécution du M.



pour les M. en *hypo*, on prend leurs dominantes sur le ton de la dominante du M. authente correspondant:

Dorien, finale mi, dominante si = transposé ré, finale ré, dominante la.

Hypodorien, finale la, dominante ut = transposé, finale fa♯, dominante la.

Mais sur quelque degré de l'échelle qu'un M. puisse être transposé, il conserve le nom qui définit sa constitution :

M. de Ré (ton dorien; M. phrygien et éolien transposé; protus authente; 1e ton ecclésiastique).

Ré, mi, fa, sol, *la*, si, ut, ré. Exécution dans le ton noté, ou un ton plus haut *mi* fa♯, sol, la, *si*, ut♯, ré, mi.

M. de La (hypodorien et éolien; protus plagal; 2e ton ecclésiastique).

La, si, *ut*, ré, mi, fa, sol, la. Exécution, finale fa♯, dominante la, avec 3 dièses ou finale sol, dominante si bémol, avec 2 bémols :

Ut♯, ré, mi, *fa*♯, sol♯, *la*, si, ut♯.

Ré, mi♭, fa, *sol*, la, *si*♭, ut, ré.

M. de Mi (ton phrygien; M. dorien normal; deuterus authente; 3e ton ecclésiastique).

Mi, fa, sol, la, *si*, ut, ré, mi. Exécution un ton plus bas : *Ré*, mi♭, fa, sol, *la*, si♭, ut, ré.

M. de Si (ton iastien; M. mixolydien; deuterus plagal; 4e ton ecclésiastique).

Si, ut, *ré*, mi fa. Exécution finale sol, dominante si♭, avec 4 bémols :

(Mi♭, fa,) *Sol*, la♭, *si*♭.

Autre forme : Dorien relâché; deuterus plagal; 4e ton ecclésiastique (très peu employé).

Ut, ré, *Mi*, fa, sol, *la*, si, ut. Pas de transposition.

M. de Fa (ton lydien; M. hypolydien; tritus authente; 5e ton ecclésiastique).

Fa, sol, la, si♮, *ut*, ré, mi. Exécution, finale ré, dominante la, avec 3 dièses.

Ré, mi, fa♯, sol♯, *la*, si, ut♯, ré.

M. de Ut (M. lydien et hypolydien intense; tritus plagal; 5e et 6e tons ecclésiastiques).

Ut, ré, mi, fa, *sol*, la, si, ut. Exécution, finale ré, dominante la, avec 2 dièses :

Ré, mi, fa♯, sol, *la*, si, ut♯, ré.

Ou :

Ut, ré, *mi*, fa, sol. Exécution finale *fa*, dominante *la*, avec 1 bémol :

Fa, sol, *la*, si♭, do.

M. de Sol (ton mixolydien; m. iastien normal; tetrardus authente; 7e ton ecclésiastique).

Sol, la, si, ut, *ré*, mi, fa sol. Exécution, finale mi♭, dominante si♭, avec 4 bémols.

Mi♭, fa, sol, la♭, *si*♭, ut, ré♭, mi ♭. ou finale *ré*, dominante *la*, avec 1 dièse.

Ré, mi, fa♯, sol, *la*, si, do, ré. (iastien relâché; tetrardus plagal; 8e ton ecclésiastique) :

Sol, la, si, *ut*, ré. Exécution un ton plus bas, finale *fa*, dominante *si*♭, avec 2 ♭.

Fa, sol, la, *si*♭, do

ou *Mi*, dominante *la*, avec 3 dièses

Mi, fa♯, sol♯, *la*, si (do♯).

Le nombre de 8 M., admis dans la pratique du chant liturgique, n'épuisait pas les combinaisons produites par l'interversion des tétracordes dans la double division, harmonique et arithmétique, de l'octave. A plusieurs reprises, les théoriciens et les compositeurs essayèrent donc d'augmenter le nombre des M. — Glaréan écrivit dans ce but son grand traité latin, intitulé d'un mot grec, *Dodecachordon* (1547). Il y expose la formation de 14 M., dont deux sont rejetés et laissent le nombre fixé à 12. Notés dans le sens descendant, ces modes sont :

Dorien, *Ré*-la-ré et *hypodorien*, *La*-ré-la; *Phrygien*, *Mi*-si-mi et *hypophrygien*, *Si*-mi-si; *Lydien*, *Fa*-ut-fa, et *hypolydien*, *Ut*-fa-ut; *Mixolydien*, *Sol*-ré-sol, et *hypermixolydien*, *Ré*-sol-ré; *Éolien*, *La*-mi-la, et *hypoéolien*, *Mi*-la-mi; *Hyperéolien*, *Si*-fa-si (rejeté), et *hyperphrygien*, *Fa*-si-fa (rejeté); *Ionien*, *Ut*-sol-ut, et *hypoionien*, *Sol*-ut-sol.

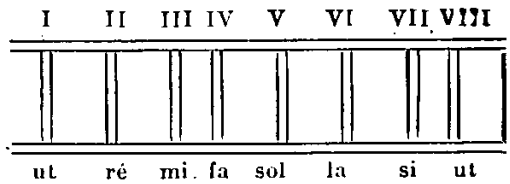
C'est pour mettre en pratique cette théorie, exposée, après Glaréan, par Zarlino (1558) et par Salinas (1577), que Claude Le Jeune composa son recueil de psaumes huguenots, à plusieurs voix, publié sous le titre de *Dodécacorde* (1598) et G. Guillet, un livre de *24 fantaisies instrumentales à 4 parties disposées selon l'ordre des 12 M.*

(1610). Mais en même temps, une autre classification, partant de la gamme majeure, s'était fait jour, et divers auteurs de cette même époque, tout en gardant la division en authentes et en plagaux, comptaient comme 1er M. celui de ut; 2e, ré, sans accidents; 3e, mi; 4e, fa, etc. En 1678, Giovanni Maria Bononcini fit paraître, pour servir d'exemple et de complément à son traité *Il musico prattico*, une suite de 13 madrigaux à 5 voix dont les 12 premiers étaient disposés dans l'ordre des 12 M. et le 13e, dans un « mélange de tous les M. ». Pierre Maillart, en 1610, publia son *Traité des tons* pour soutenir le choix des 8 tons ecclésiastiques et repousser les conclusions de Glaréan. Fidèles aux traditions littéraires de l'antiquité et du moyen âge, les écrivains du XVIe s. attribuaient un sens expressif à chaque M., voulant qu'un texte « louable et modeste » fût mis en musique dans le 1er et le 8e M., un texte « aspre et dur », dans le 3e ou le 7e, et qu'enfin, à des paroles « pitoyables ou lamentables », il fallût une mélodie du 4e ou du 6e M. Ces caractères pouvaient se faire jour dans une musique homophone, où toutes les propriétés de relation successive des tons étaient mises entièrement en valeur; à mesure que l'art harmonique progressait, d'autres éléments expressifs entrèrent en ligne de compte et les nuances particulières à chaque M. tendirent à s'effacer parmi les superpositions de dessins contrepointiques se résolvant en accords.

Les essais de chromatisme achevèrent d'entraîner la musique vers un système nouveau de modalité, réduit à un M. unique, dit *M. majeur*, avec un M. subordonné, le *M. mineur*, susceptibles tous deux de transposition sur chacun des degrés de l'échelle et d'échanges mutuels. Le M. majeur, ayant les demi-tons placés à l'aigu de ses deux tétracordes, entre le 3e et le 4e et entre le 7e et le 8e degrés, n'est autre que le M. de *ut*, 5e et 6e M. ecclésiastiques; il a pour tonique le *ut*, qui était la finale du M., et en conserve la dominante, *sol*.

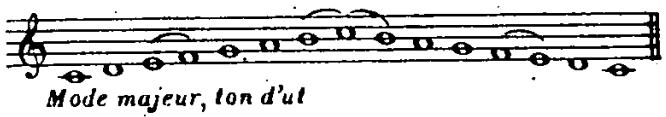
La forme du M. majeur est rendue sensible à l'œil par une échelle à barreaux mobiles.

L'octave diatonique étant composée de 5 tons et 2 demi-tons, le placement des demi-tons sera représenté à l'œil par le rapprochement de deux barreaux. Soit pour le M. majeur, où les demi-tons se trouvent entre le 3e et le 4e et entre le 7e et le 8e degrés :



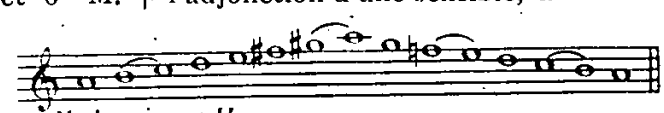
L'expression : « échelle », est de ce fait souvent employée à la place de M.

La suprématie ou plus exactement la domination unique du M. majeur sur tout le système musical moderne résulte du caractère normal de ce M., qui forme la base du langage sonore et dont les éléments se reconnaissent dans les formes mélodiques des peuples anciens ou exotiques, si bien que l'on est fondé à le regarder comme naturel. La dépendance du M. mineur est soulignée par le titre de *relatif* qui lui est accolé, et par la similitude d'armure, dans la notation. Son incertitude, qui en marque la nature artificielle, s'exprime dans les trois formes que revêt sa gamme, dont une seule comporte la même disposition dans les deux sens, ascendant et descendant. L'armure étant celle du ton majeur dont le mineur est relatif, celui-ci, en montant, abaissera d'un demi-ton chromatique la tierce et la sixte, et placera par conséquent le demi-ton entre les 2e et 3e et les 7e et 8e degrés; en descendant, tous les degrés seront naturels :

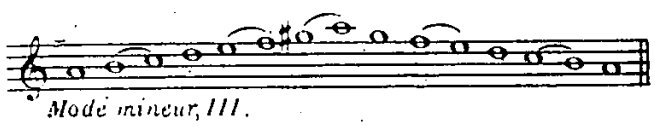

Mode majeur, ton d'ut

Mode mineur, ton relatif, la, I.

Une seconde forme du mineur, dérivée du M. phrygien (ou ton dorien), avec l'adjonction d'une sensible, a donné :


Mode mineur, II.

Enfin, une troisième forme a conservé l'altération du 7e au 8e degré en montant et en descendant :

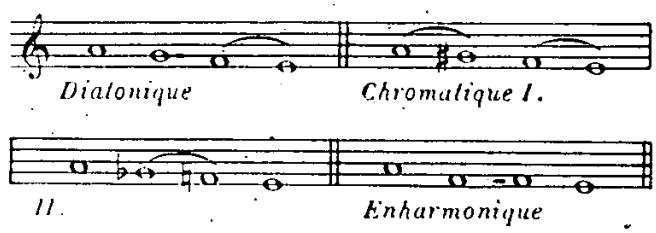

Mode mineur, III.

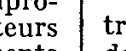
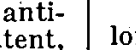
Mais ces trois formes sont toujours restées plus théoriques que pratiques; en ce qui concerne la contexture des mélodies. En réalité, les compositeurs, dans la succession des intervalles du M. mineur, ont depuis trois siècles suivi d'instinct l'antique gamme hypodorienne ou éolienne, en ajoutant la sensible lorsque leur goût ou leurs habitudes semblaient la requérir. La forme II de la gamme mineure a été surtout employée, dans la musique vocale principalement, pour éviter la seconde augmentée du 6e au 7e degré, intervalle que les chanteurs avaient plus de peine à donner que la seconde majeure. Sous cette forme, le mineur ne semble ainsi différer du majeur que par l'accord du 1er degré, à la tierce mineure, et le M. ainsi constitué se comporte en tout comme le majeur, dont il n'apparaît ainsi que comme une variété.

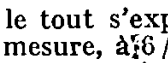
De même qu'au XVIIe s. le système du M. majeur fut adopté comme une réaction contre la pluralité des M., incompatible avec les développements de l'art harmonique, de même, à l'époque actuelle, se dessine une réaction contre l'autocratie du M. majeur, dont les combinaisons paraissent épuisées. Déjà quelques musiciens du XVIIIe s. s'inquiétaient de l'étroitesse des limites fixées. Blainville, en 1751, proposa l'essai d'un « M. mixte », ou « 3e M. », ajouté aux M. majeur et mineur, qui était le M. de mi, dit M. phrygien, du système modal ecclésiastique; il repoussait d'ailleurs l'idée d'établir d'autres M. sur chaque degré de la gamme diatonique, ce qui eût été simplement un retour aux traditions antiques et médiévales abandonnées. De nos jours, les tentatives de création de M. nouveaux ou d'adoption de M. empruntés au folklore ou aux musiques exotiques, sont nombreuses. (Voy. les exemples cités aux articles *Chromatisme*, *Enharmonisme*, *Exotisme*, *Gamme*.)* D'ailleurs, l'exemple donné par certaines musiques populaires, à l'étude desquelles les musiciens reviennent avec intérêt, permet de constater la permanence d'anciens M., et aide à les faire revivre. Les mélodies bretonnes, par exemple, non seulement du vieux fonds traditionnel, mais encore improvisées de nos jours par les chanteurs populaires, offrent de très fréquents et notables spécimens de M. antiques, soit que ceux-ci représentent, comme le veulent quelques-uns, une survivance de l'ancienne musique celtique, soit plutôt que ces affinités se soient développées, dans des pays d'intense pratique religieuse, par l'usage suivi et quotidien des mélodies grégoriennes de la liturgie.

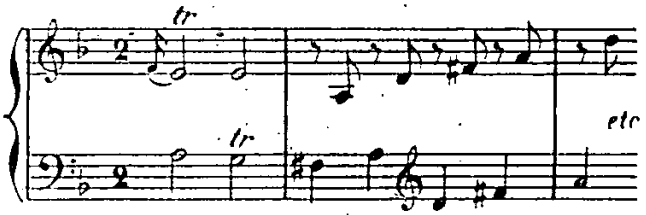
Les M. antiques ont connu aussi des formes *chromatiques* et *enharmoniques*, n'ayant d'ailleurs rien de commun avec ce que la théorie en usage depuis quatre siècles nomme ainsi. N'ayant laissé que très peu de traces dans le chant ecclésiastique occidental, d'où l'enharmonisme a disparu depuis le XIe s., ces formes se sont perpétuées et amplifiées dans la musique byzantine et dans les arts voisins, ou dérivés, des Perses, des Arméniens, des Arabes et des Turcs. La base du chromatisme antique consiste dans la modification du 3e ton d'un tétracorde; l'enharmonisme consistait à diviser le demi-ton en deux quarts de ton, en excluant, à l'époque archaïque, la tierce :

Tétracorde dorien.

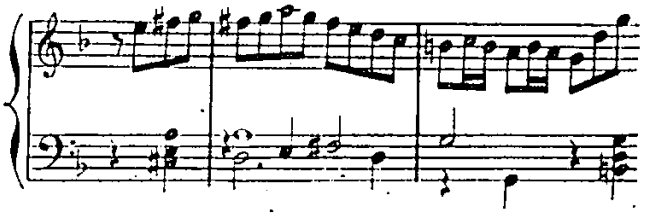


Il est hors de propos de parler ici des diverses variétés de ces genres, qui n'ont point laissé de trace dans notre musique classique. ‖ 2. Au moyen âge, XIIIe et XIVe s., les M., ou *Modus*, plur. *modi*, appelés aussi *maneries*, sont des formules rythmiques formant 2 groupes principaux, les M. à 2 et les M. à 3 éléments, qu'on aurait tort d'assimiler aux principes binaire et ternaire : leur classification et leur construction, qui repose sur les souvenirs de la métrique ancienne, a varié selon l'époque et selon les auteurs, de telle sorte qu'il est essentiel, pour tenter l'interprétation d'un document noté, d'en observer la date et la provenance. Dans les œuvres des troubadours et des trouvères, Beck distingue deux sortes de M. à 2 éléments, tous deux ternaires et formés de la succession d'une longue de deux temps et d'une brève de un temps : dans le 1er M., la longue précède la brève, ce qui répond au pied trochaïque des anciens  dans le 2e M., la brève précède la longue (pied iambique)  . Le 3e M. à 3 éléments, est formé d'une longue parfaite de 3 temps, une brève de 1 temps et une « brevis altera » de

2 temps, le tout s'exprimant par une mesure, à 6/4 de la notation moderne, ainsi disposée :  etc. Mais les théoriciens des XIIIe-XIVe s., hantés par les doctrines littéraires de l'antiquité, ne comptent pas moins de 6 M., sur le classement et la composition desquels ils sont loin de s'accorder, et qu'ils s'efforcent de conformer aux anciennes formes métriques, trochée (1er mode), ïambe (2e mode), dactyle cyclique, (3e mode), anapeste, molosse, etc. Les M. rythmiques disparurent de l'usage et de la théorie musicale lorsque les signes de la notation proportionnelle se trouvèrent assez nombreux et assez précis pour exprimer à l'œil les diverses valeurs de durée des sons (Voy. *Mètre, Métrique, Notation proportionnelle*).



(RAMEAU, *Les Cyclopes.*)

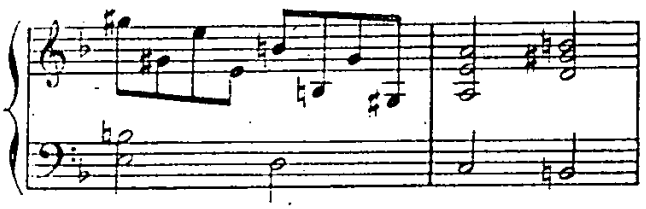


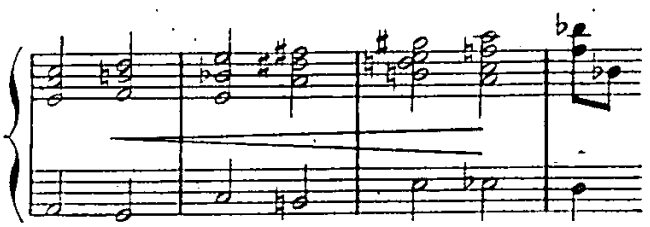
(*Idem.*)

Moderato, adj. ital., = modéré. Ce mot est employé comme indication de mouvement.

Modulation, n. f. Passage d'un ton à un autre. Pris dans son sens littéral, ce terme ne devrait s'appliquer qu'au changement de mode : mais dans l'ancien système modal pratiqué jusqu'au XVIe s., les compositeurs ne pouvaient pratiquer que le mélange partiel et exceptionnel des modes, non leur échange et leur alternative dans le cours d'un morceau. La M., au sens actuel du mot, n'a pu s'établir qu'après la substitution, aux 8 ou 12 modes anciens, d'un mode unique, le mode majeur, avec son dérivé, le mode mineur, et leurs transpositions sur les 12 degrés de la gamme tempérée. La M. est donc le passage d'un *ton* à un autre, et consiste à asseoir la tonalité sur un degré différent de la gamme, devenu à son tour tonique. Le jeu des M. compense l'uniformité du Mode. Son maniement comporte un grand nombre de procédés, dans l'emploi et l'invention desquels se dénotent l'habileté ou le génie des maîtres.

La modulation s'opère, dans la mélodie, par l'introduction d'accidents, ou de signes d'altération, qui amènent et fixent la nouvelle tonalité ; dans l'harmonie, par l'emploi d'un ou plusieurs accords de transition qui annulent le caractère de la tonalité primitive et lui substituent celui du nouveau ton choisi :

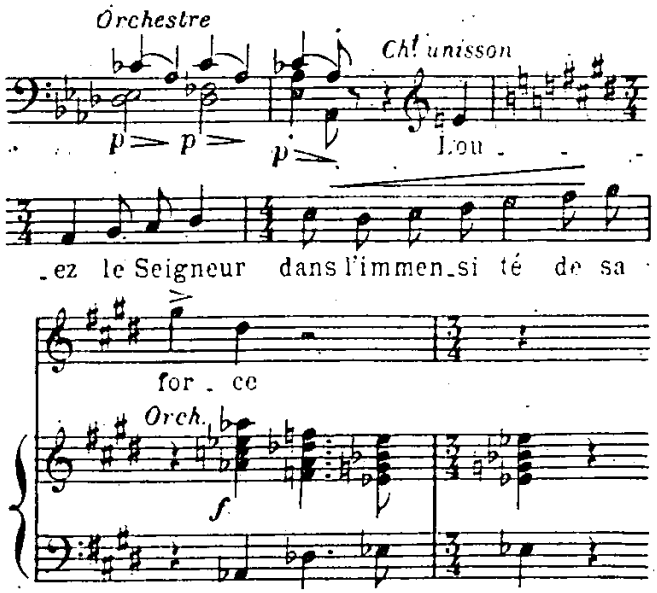




(MENDELSSOHN, *Athalie*, Ouverture.)

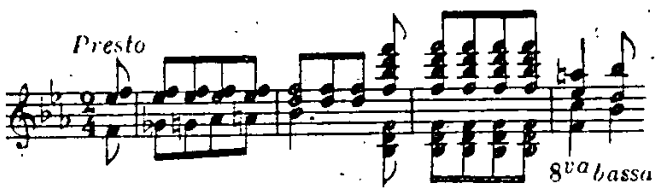
Le ton qui sert de point de départ est appelé ton primitif ; s'il est ramené après une ou plusieurs M., on le nomme ton principal. On distingue la *M. aux tons voisins*, qui ne diffèrent du ton primitif que par un accident en plus ou en moins, et qui est aisée et habituelle, de la *M. aux tons éloignés*, qui s'accomplit par des moyens très variés et qui produit parfois des effets imprévus d'une grande puissance expressive. (Voir l'exemple page suivante.)

Les théoriciens énumèrent la M. *passagère*, qui touche momentanément une tonalité étrangère pour revenir au ton primitif ou conduire à un troisième ; la M. *convergente*, qui parcourt plusieurs tons avant de rentrer dans le ton primitif ; la M. *divergente*, qui aboutit au contraire à l'adoption d'une autre tonalité ; la M. *composée*, qui procède par accords



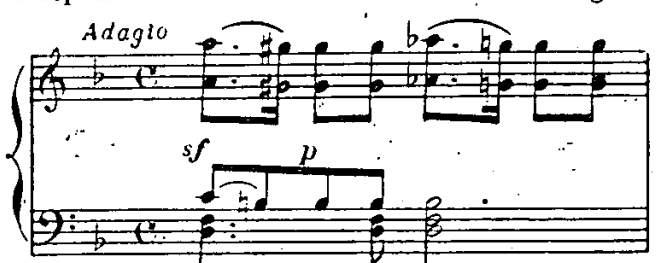
(DEBUSSY, *Martyre de saint Sébastien*, Chœur final.)

transitifs; la M. par *l'équivoque* ou *amphitonie*, emploi d'accords semblables appartenant à deux tonalités :



(HAYDN, *Sonate en mi* ♭; finale.)

par *l'enharmonie*, ou emploi de notes semblables pour l'oreille et différentes quant à la notation et quant à la dépendance de telle ou telle tonalité :



(CLEMENTI, *Gradus ad Parnassum*, Livre II.)

On peut suivre d'époque en époque, l'accroissement d'importance du rôle qu'elle joue dans l'art de la composition. Les maîtres du XVIIe et du XVIIIe s. en font un usage limité, comme s'ils redoutaient d'obscurcir, par des incertitudes tonales, la limpidité du discours musical. Mozart déjà rassemble volontiers, en une succession rapide, des séries de modulations passagères. Mais c'est chez Beethoven qu'apparaissent pour la première fois dans toute leur hardiesse et toute leur richesse les multiples ressources expressives de la M., soit qu'il émeuve soudain le sentiment de l'auditeur par une M. inattendue (voy. ex. page suiv.), soit qu'il le tienne en suspens par un enchaînement de M. passagères dont le nombre atteint ou dépasse celui des mesures qu'elles remplissent.

Les musiciens contemporains ont porté à ses extrêmes limites l'art de la M. (voy. ex. page suiv.). C'est par elle et par le chromatisme qu'ils donnent à certaines de leurs œuvres le caractère atonal. (Voy. *Changement de ton.*)

Moduler, v. intr. Faire passer la mélodie ou la composition d'un ton dans un autre. En littérature, ce v. a été employé à tort comme équivalent de *chanter*.

Mol, une des formes de l'ancien hexacorde, dont le vocable est conservé dans le terme *bémol*. (Voy. *Hexacorde.*)

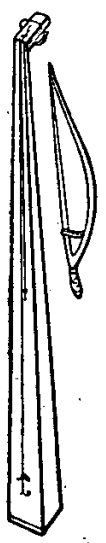
Moll, adj. all., = mineur. Le titre *C-moll Symphonie* signifie « Symphonie en ut mineur ».

Molosse. Voy. *Pied.*

Molto, adv. ital., = beaucoup, très. *Molto vivace* = très vite.

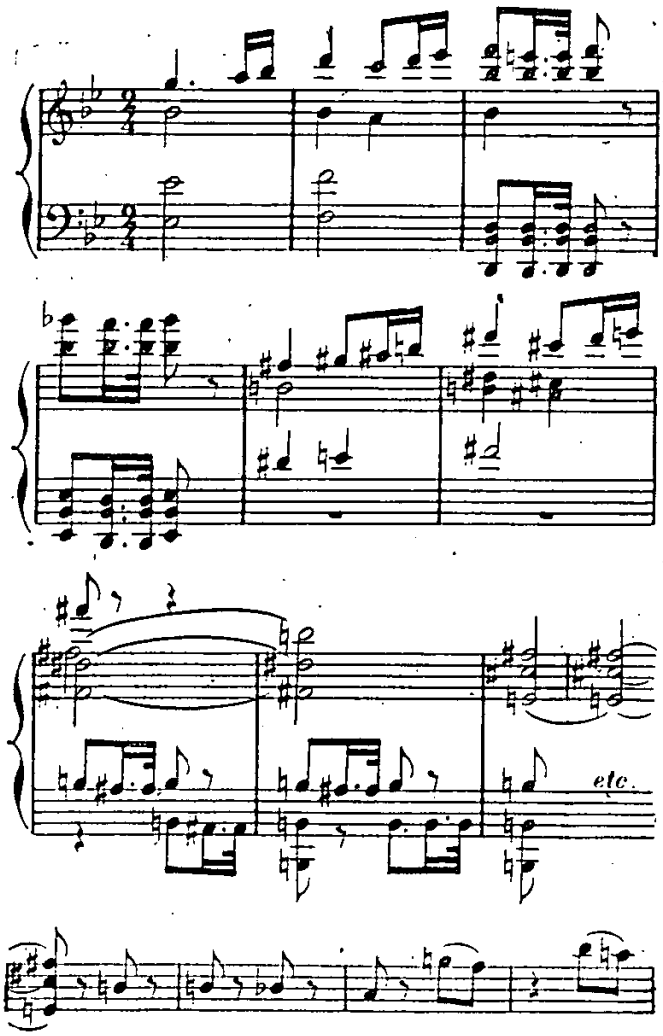
Monférine ou *Montferrine*, n. f. Danse populaire de la région piémontaise, dont la mélodie fut introduite en Angleterre, dans les premières années du XIXe s. pour servir de contredanse. Sa mesure est à 6/8. Muzio Clementi a écrit des M. pour le piano.

Monocorde, n. m. Instrument composé d'une corde unique tendue sur une caisse de résonance, employé depuis le temps de Pythagore pour la mesure des intervalles musicaux. On le construit aujourd'hui, sous le nom de M. ou sous celui de *sonomètre*, avec l'addition d'une deuxième corde parallèle à la première, pour laquelle elle fournit un moyen de contrôle. Au moyen âge, un M. de grandes dimensions, se jouant avec un archet, servait de

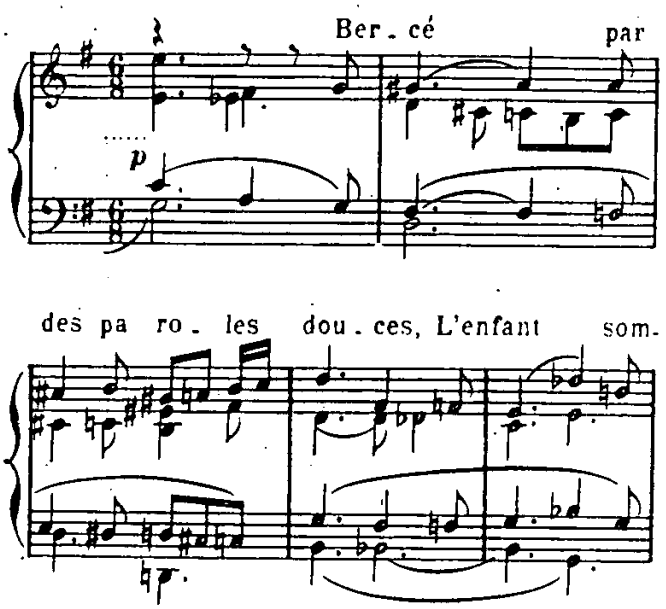


Monocorde.

basse aux instruments prédécesseurs du violon, la rota, la gigue, la rubèbe, la vièle à archet. On le voit assez souvent figuré dans les concerts angéliques des peintres du XVe s. Il a été plus tard appelé *trompette marine* (voy. ce mot).



(BEETHOVEN, *IXe Symphonie*, Allegro.)



Monodie, n. f. Nom adopté, par opposition à celui de *polyphonie*, pour désigner le style de composition à voix seule avec accompagnement instrumental dont Caccini fit les premiers essais à Florence, en 1575 et dont les plus anciens et les plus intéressants monuments sont réunis dans son recueil de *Nuove Musiche* (1602). Ce style, en se substituant peu à peu à celui du madrigal à plusieurs voix, donna naissance aux formes du récitatif et de l'air de la cantate et de l'opéra.

Monodique, adj. Qui appartient à la monodie.

Monophone, adj. 2 g. Inusité. Qui ne rend qu'un son. On dit plutôt *unitonique*.

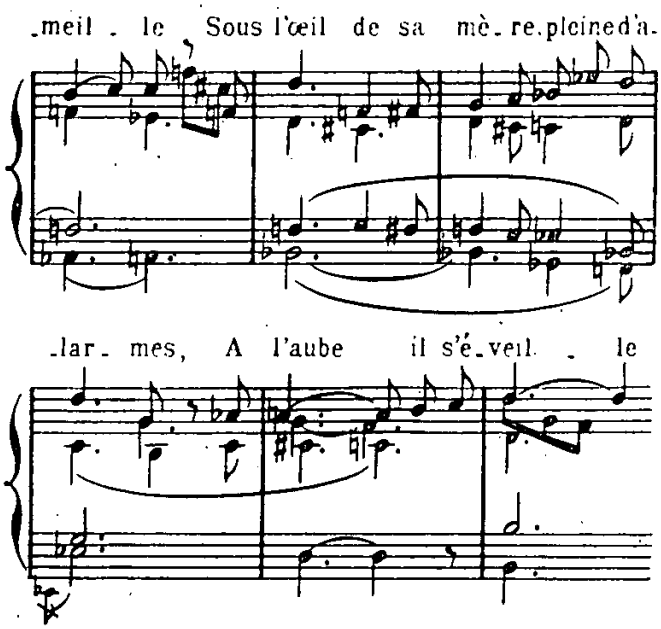
Monotone, adj. 2 g. Inusité en musique, quoique son étym. se rattache au son. Se dit, dans tous les sens, de l'uniformité d'effet, de couleur, d'expression, etc.

Monotonie, n. f. Uniformité, défaut d'accent, de variété, de vie, dans la voix, le langage parlé ou écrit, etc.

Monstre, n. m. Couplet formé de syllabes quelconques, souvent dépourvues de sens, qu'un musicien donne au librettiste afin de lui indiquer la mesure qu'il doit donner à ses vers pour les adapter à une mélodie préconçue. On raconte que Meyerbeer fournissait des monstres à Scribe.

Montagnarde, n. f. Variété de bourrée (voy. ce mot).

Monter, v. intr. et trans. Procéder du grave à l'aigu. || Hausser l'accord d'un instrument. || Munir de cordes un instrument. || Souder le pied d'un tuyau d'orgue sur le corps. || Préparer l'exécution d'un grand



(WAGNER, *Parsifal*, II, Berceuse de Koundry.)

ouvrage de musique de concert ou de théâtre.

Monteur, n. m. Ouvrier s'occupant du placement des cordes dans la facture des pianos.

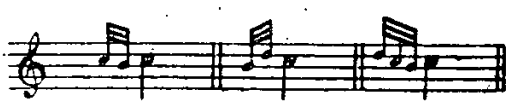
Montre, n. f. Rangée de tuyaux formant façade dans un buffet d'orgue. Les tuyaux de M. appartiennent au *Principal* (voy. ce mot). On les fait en étain poli. Dans quelques buffets anciens, ils recevaient une ornementation de couleurs et d'ors. Leur dimension sert à dénommer l'importance de l'instrument. Un orgue de 32 pieds en M. est un instrument des plus grandes proportions, dont les plus grands tuyaux, souvent disposés en forme de tourelles, mesurent environ 32 pieds de longueur, non comprise la partie conique qui en forme le pied, ou, au total, environ 12 mètres. Les orgues de 16 pieds en M. sont les plus généralement répandus dans les grandes églises de France. Les chapelles et petites églises ont des M. de 8 ou de 4 pieds. Les nécessités de la symétrie conduisent parfois les architectes à placer dans la façade d'un buffet quelques tuyaux muets. On signale, dans quelques églises d'Espagne, des M. tout entières fictives, simulant un second orgue placé en face de l'orgue véritable, aux deux bras du transept. Une particularité du buffet d'orgue de Lunéville, construit par Dupont (1749), est de n'avoir aucun tuyau en M.

Morceau, n. m. Partie, complète en elle-même, d'un ouvrage de musique : le premier M. d'une symphonie, un M. d'opéra. ‖ Une pièce quelconque de musique : un M. de piano, un M. de chant, etc.

Mordant, part. pr. du v. tr. mordre. Caractère incisif d'une voix ou du jeu d'un instrumentiste.

Mordant ou Mordent, n. m. Petit ornement mélodique, en usage depuis le XVIe s. sous des noms et des formes variables. Il consiste en l'introduction d'un battement très bref, précédant la note à orner. Les luthistes, qui en furent sans doute les inventeurs, le pratiquaient en montant et en descendant :

Mersenne (1636) qui le nomme « tremblement » l'indique seulement sous la forme ascendante. Les Anglais Simpson († 1669) et Mace (1676) le notent uniquement dans le sens descendant. L'Allemand Fischer (fin XVIIe s.) s'en sert dans le même sens et l'appelle « semi-tremuli, vulgo mordant ». Chez L'Affilard (1697) il devient le « pincé » et s'inscrit en petites notes. Emm. Bach (1753) le note en descendant et le déclare indispensable dans le jeu du clavecin, pour soutenir le son, lier des notes qui se succèdent en montant, faire briller des notes syncopées, détachées en staccato, ou produites par saut, etc. Le signe ~~+~~ , qui est proprement le signe du trille court, mais traversé d'un trait, est habituel chez Bach et chez Marpurg (1750), qui l'identifie au pincé en le nommant « pincé, ital. *mordente* ». Mais la confusion qui règne dans les dénominations des ornements porte Léopold Mozart (1756) à placer sous le même titre 3 sortes de formules dont



la première seule est conforme aux définitions précédentes. Le sens exact du terme semble de nos jours absolument perdu, puisque Malhomé (1903) donne pour seul « véritable M. » le « groupe de 2 petites notes qui se suivent par degrés conjoints à la distance d'une tierce au plus de la note principale qu'il précède », groupe

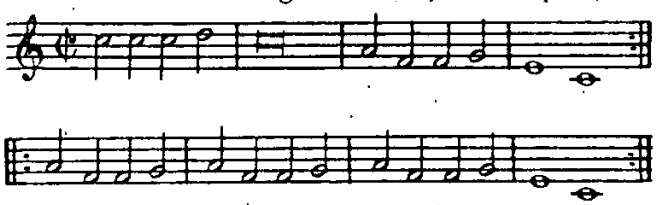
connu des maîtres classiques sous le nom de *coulé*. Le même théoricien

appelle « M. sous forme de broderie » le M. classique ou *pincé*, et « M. sous forme de double appogiature successive », celui cité ci-dessus comme 2e exemple de Léopold Mozart. Les musiciens modernes écrivent en petites notes et souvent en toutes notes de la valeur voulue les formules ornementales qu'ils empruntent aux traditions des siècles précédents. (Voy. *Pincé*.)

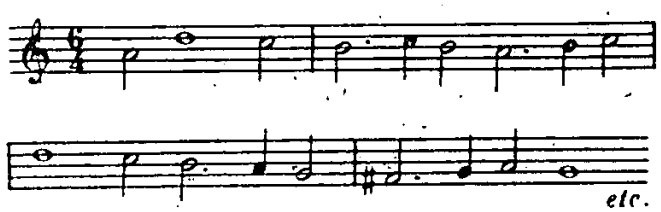
Morendo, part. pr. du v. ital. *morire*, = en mourant, c'est-à-dire en diminuant d'intensité jusqu'à extinction complète du son.

Morisque, n. f. Danse fameuse au moyen âge, importée d'Espagne et tirant son nom des Maures, dont le souvenir se conservait dans les traditions de son exécution. Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie* (1588), parle de M. dansées, à l'époque de sa jeunesse, par « un garçonnet machuré et noircy », ayant des grelottières aux jambes et marquant le rythme par des « tapements de pieds », sur un motif de la plus extrême simplicité, en mesure binaire.

Déjà en 1410 et 1430, des M. étaient dansées à la cour de Bourgogne, en costumes « d'estrange fachon ». La *moresca* était en usage en Italie, aux



XVIe et XVIIe s., pour finir une fête où une comédie; elle formait alors une sorte de ballet, sur un plan développé, avec plusieurs thèmes se succédant ou se reprenant. Sa mesure, toujours binaire, mais rythmée en deux triolets, passe pour avoir une relation avec la sicilienne, d'origine plus récente. Monteverde a placé une M. à la fin de son *Orfeo* (1607). Mersenne donne un thème de M. :



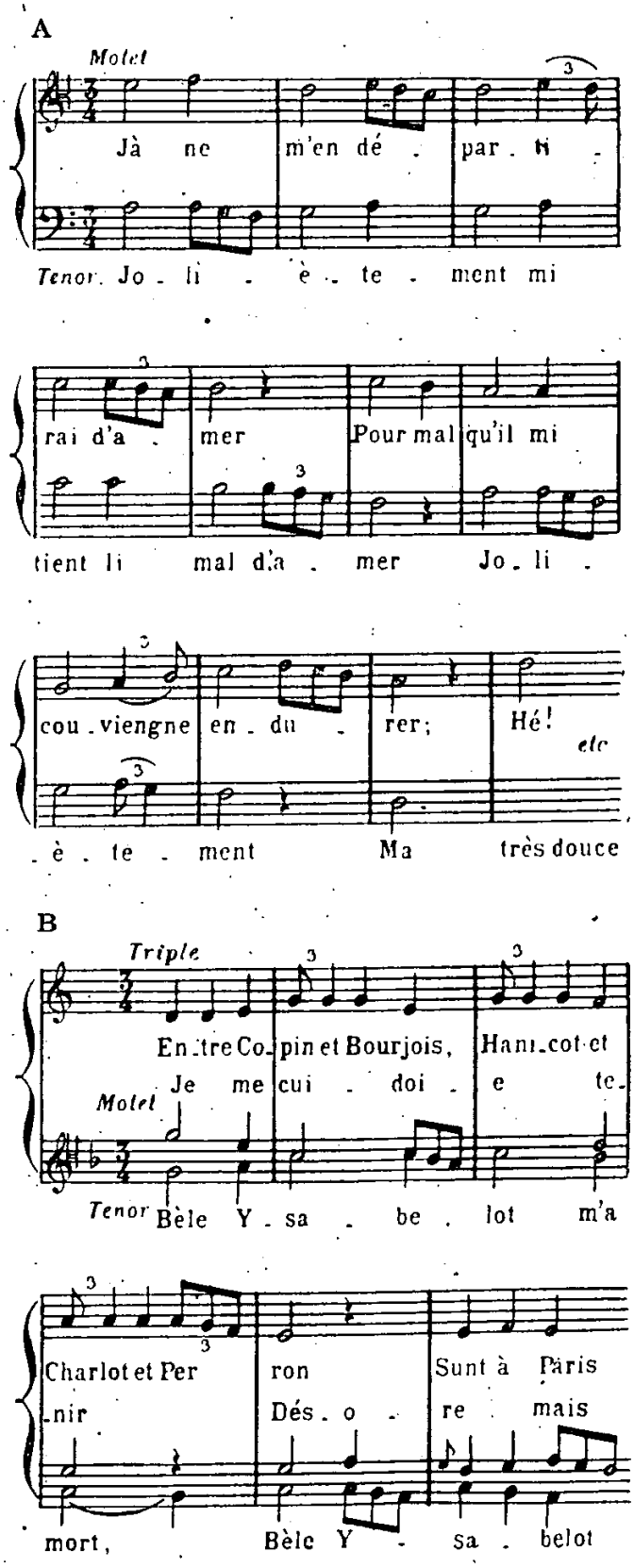
etc.

Parmi les danses populaires en Angleterre, subsiste une *Morris dance* liée aux coutumes des fêtes de mai, dont l'usage remonte, assure-t-on, au XIVe s. et qui, s'exécute sur des airs de flûte ou de fifre avec tambour, différents selon les provinces.

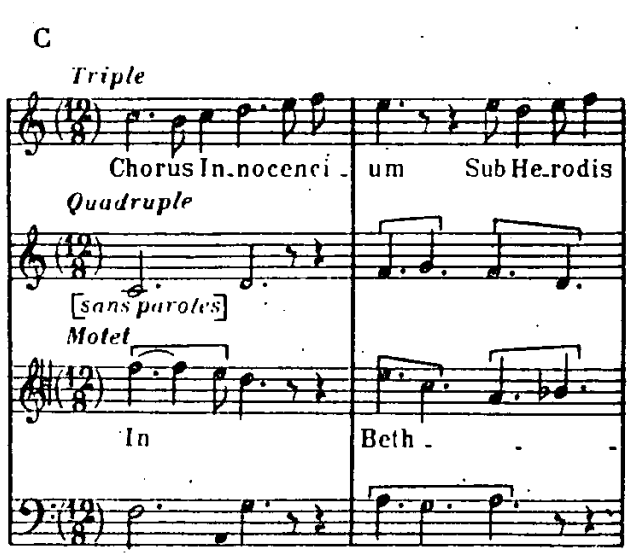
Mosso, part. passé du v. tr. ital. *muovere* = mouvoir. S'emploie comme indication de mouvement : *meno mosso* = moins vite; *piu mosso* = plus vite.

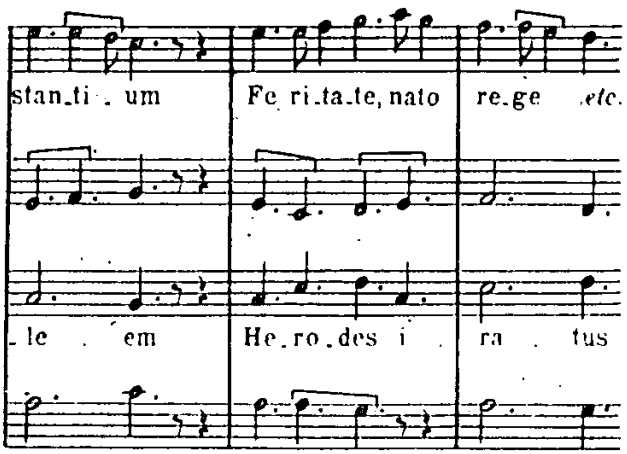
Motet, n. m. Plusieurs acceptions qui se sont peu à peu fondues en une seule, ont été données à ce terme depuis le moyen âge. A l'époque des premiers essais de contrepoint (XIIe-XIIIe s.), le M. est une petite chanson (*Motetus*, *Motellus*, petit mot, petite pièce de poésie) en langue vulgaire et en un seul couplet, que les déchanteurs superposent à un « ténor » latin, emprunté au répertoire liturgique et principalement aux répons du graduel, et auquel ils associent une troisième et quelquefois une quatrième partie harmonique, également formée de quelque chanson vulgaire. La périodicité d'un rythme régulièrement ternaire marque les points d'appui des diverses parties et les coïncidences des consonances parfaites. Le M., placé à la voix supérieure, donna bientôt son nom à la composition tout entière. Selon Jean de Grocheo (fin du XIIIe s.), le M. « est un chant à plusieurs voix avec paroles différentes pour chacune d'elles, produisant un ensemble harmonique ». Dans les mss où sont conservés ces anciens monuments de la polyphonie, la partie de ténor ne porte généralement pas d'autres paroles que le premier mot de son texte, ce qui l'a fait considérer par certains musicologues modernes comme instrumentale. Cette hypothèse n'expliquerait pas l'introduction du M. dans le service de l'église, d'où le pape Jean XXII essaya de le bannir, en y condamnant le mélange de « M. vulgaires » (1322).

Au XIIIe s., le pseudo-Aristote, et plus tard Walter Odington († 1335) s'accordent pour affirmer que le M. est une composition avec paroles; Jean de Muris, au XIVe, dit, comme Jean de Grocheo, qu'il consiste en une composition avec paroles différentes aux différentes parties. Tinctoris (1475) le définit « un chant de médiocres dimensions,

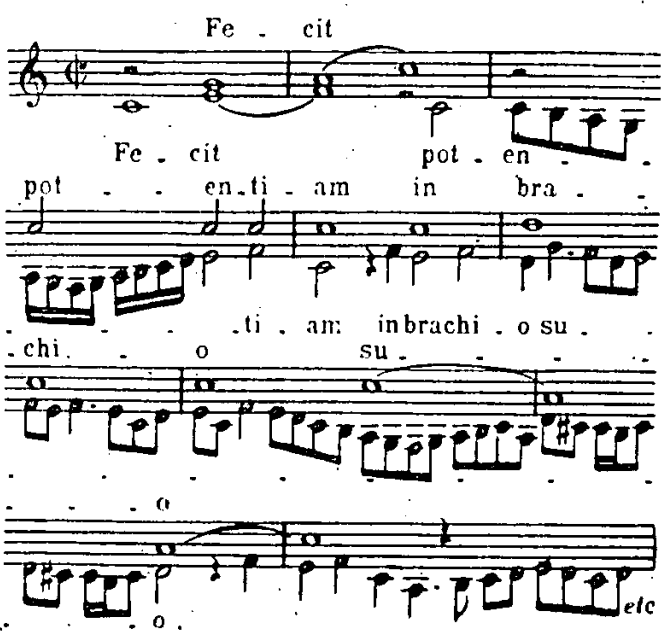


dont les paroles traitent de matières quelconques, mais généralement religieuses ». Il n'est plus question de mélange des textes; la signification primitive du terme, la « petite chanson », est oubliée; et, en effet, les progrès de l'art du contrepoint vocal ont créé, sous ce titre légèrement dérangé de son sens, une forme spéciale de composition religieuse, embrassant toutes les variétés de pièces ne faisant pas partie de l'ordinaire de la messe, mais pouvant s'introduire, selon l'ordre de l'année liturgique, dans l'une ou l'autre partie de l'office. Telle était, dès la fin du XVe s., la richesse de ce répertoire, que l'imprimeur Petrucci pouvait réunir, dans ses premiers recueils, 186 M. à 3, 4 et 5 voix, dont les auteurs appartenaient, en grande majorité, à l'école gallo-belge, initiatrice de l'Europe aux splendeurs de la polyphonie vocale. Le terme français de M. prévalait partout pour cette forme d'art. Un recueil de 1520 s'intitule : *Liber selectarum Cantionum, quos vulgo mutetas appellant.* Les éditeurs dénomment leurs publications d'après des emblèmes gravés au frontispice : les *Motetti de la Corona, del Fiore, del Fruto, de la Simia,* sont des recueils célèbres, parus en Italie tout au début du XVIe s. Un style de M. s'y dévoile, qui se différencie du style de messe par des dimensions plus restreintes, des formes plus concises, plus claires et plus expressives, où se font plus rares les recherches, les « artifices » de contrepoint et de notation. Dans le développement de ce style, les historiens s'efforcent de dénombrer des périodes distinctes qui ne s'isolent point, d'ailleurs, des faits connexes et des vicissitudes générales de l'art. Au début du XVIe s., avec Josquin Després († 1521), le style de M. s'épanouit en une richesse magnifique d'invention et de formes; dans la seconde moitié du même siècle, avec Palestrina († 1594), il atteint l'apogée de sa perfection. Les préceptes que pose Cerone (1613) résument ses caractères principaux à cette époque. Il





(*Motet sur le massacre des Innocents.*)



(ORLANDE DE LASSUS, *Magnificat* en duo.)

faut, dit-il, que les parties vocales se meuvent avec gravité et majesté et que les valeurs de longue et de courte durée se fassent équilibre, et il compte 8 manières de traiter un thème de plain-chant choisi pour servir de soutien à toute la composition. Mais cet article n'implique pas l'obligation de se baser sur un thème préexistant, et au contraire, le thème principal du M. est alors le plus souvent librement inventé par l'auteur, après quoi il est fréquent de rencontrer des messes disposées sur un thème emprunté à quelque M. fameux. Le nombre des voix est le plus souvent fixé à quatre, mais les œuvres écrites à 6, à 8, à 12 voix, ne sont pas très rares. Les maîtres s'appliquent à servir les prescriptions de la liturgie, en composant des séries suivies de M. pour les périodes successives de l'année ou pour telle ou telle partie de l'office. Ainsi trouve-t-on dans l'œuvre de Palestrina des livres spéciaux d'offertoires, de répons, d'hymnes, traités en forme de M. Nombreuses sont également, dans la seconde moitié du siècle, les collections de M. empruntés à différents maîtres, soit qu'ils fussent puisés dans les recueils déjà existants, soit qu'ils fussent inédits. Le *Thesaurus musicus* publié à Nuremberg en 1564, sous l'inspiration sans doute d'Orlande de Lassus, est des plus précieux pour l'étude du répertoire des M. de cette époque et de tout l'art « a cappella ». Mais déjà, Lassus lui-même donne l'exemple de la transformation qui se produit alors dans le style du M.; son *Magnificat* du 3e ton contient des duos de pure virtuosité qui posent déjà les principes de style de Gabrieli et de Monteverde.

Après l'adoption de la monodie et du chant accompagné, le style de musique religieuse y compris, celui du M. fut profondément modifié. On vit les compositeurs donner place à des effets de virtuosité vocale et à un genre d'expression rapproché de celui de la cantate

profane et de la musique dramatique, et les chanteurs introduire dans l'ancien répertoire polyphonique une surchage choquante d'ornements vocaux. En Italie, le M. donna naissance au dialogue et à l'oratorio. En France, pendant la première moitié du XVIIe s., il reste, selon la définition de Mersenne (1636), « une pleine musique figurée, enrichie de toutes les subtilités de cette science », et Auxcousteaux et Du Mont lui conservent sa « gravité ». Mais sous l'impulsion de Louis XIV et pour répondre à l'agrandissement des moyens employés dans la chapelle royale réorganisée (1683), Lulli, puis La Lande, inaugurent le « Grand M. » ou « M. à grand chœur », qui équivaut, pour les proportions, à l' « Antienne » des maîtres anglais, à la « Cantate d'église » des Allemands, et qui consiste en une succession variée de morceaux sur les versets d'un psaume ou d'un autre texte liturgique latin, traités, les uns à voix seule ou à 2 voix en solo, avec ou sans instruments concertants, les autres à 4 ou à 8 voix, avec orchestre et basse continue. Exécuté chaque jour, en remplacement des anciennes compositions de l'Ordinaire de la messe, pendant la « messe du roi », dans la chapelle royale, le « Grand M. » devint la pierre angulaire du répertoire au Concert Spirituel (1725). Après La Lande, dont les œuvres en ce genre remplissent 20 volumes, le « Grand M. » fut cultivé jusqu'à la fin de l'ancien régime par les maîtres de chapelle de la cour et ceux des églises principales, et la tradition en fut encore renouée sous l'Empire par Lesueur à la chapelle des Tuileries, mais tomba ensuite en désuétude.

En dehors du grand M., et en même temps, les musiciens cultivaient le genre plus accessible du « Petit M. » à voix seule, ressource des églises modestes Toutes les formes et jusqu'aux pires arrangements de pièces profanes ou de fragments d'œuvres instrumentales, se heurtent aujourd'hui dans l'innombrable répertoire du M., malgré les défenses de l'autorité ecclésiastique, impuissante contre la foule des maîtres de chapelle de mauvais goût. *Mais, comme pour la messe, et plus encore que pour celle-ci, le mouvement de rénovation de la musique religieuse commencé vers la fin du XIXe s., a amené la composition et la mise en usage de M. modernes dignes de la belle époque de cette forme d'art; parmi eux, ceux publiés en France par la Schola Cantorum tiennent la première place. On doit encore citer les dernières œuvres que Th. Dubois a écrites sous la même inspiration et qui marquent l'évolution profonde du genre dans son retour aux saines traditions du quatuor vocal *a cappella*.

La liturgie catholique admet l'emploi complémentaire des M. dans la célébration de la messe, au moment de l'offertoire, de la communion, pendant l'exposition du Saint-Sacrement, les processions, les saluts, les cérémonies où aucun autre chant n'est prescrit. Dans l'usage habituel, le terme de M. a encore été étendu à des pièces de chant liturgique qui ne sont point en elles-mêmes des M., mais que l'on exécute *ad libitum* dans les mêmes circonstances que ceux-ci; on dit par exemple, en employant cette impropriété de termes : « les M. grégoriens du salut ».

Motif, n. m. Phrase ou fragment de phrase musicale sur lequel le compositeur établit les développements de son œuvre. Par l'emploi ingénieux d'un terme de biologie, V. d'Indy a qualifié de « cellule » le M.; réduit à sa formule essentielle. Le nom de *Leit-motiv*, littér. « M. conducteur » a été créé par R. Wagner pour désigner les thèmes par lesquels il a personnifié les acteurs ou symbolisé les principes ou les situations de ses drames. Plus généralement, le langage commun nomme M. tout dessin mélodique prenant un certain relief dans une œuvre musicale. C'est en ce sens que ce mot a été souvent employé au titre de morceaux intitulés fantaisie ou variations sur un M., ou sur des M., de tel ou tel opéra. (Voy. *Thème, Leit-motiv.*)

Moto, n. m. ital., = mouvement. *Con moto* = animé.

Mou, adj. Voy. *Hexacorde* et *Mol.*

Mouche, n. f. L'une des cordes de la vielle à roue, résonnant à l'unisson du sol de la chanterelle, et soustraite à l'action du clavier. (Voy. *Vielle.*)

Mouton, n. m. Pièce de bois passée dans les anses de la cloche et qui la supporte.

Mouvement, n. m. **1.** Degré de vitesse dans l'exécution musicale. L'importance du M. et les profondes altérations que le trop de lenteur ou le trop de vitesse peuvent introduire dans le caractère d'une simple mélodie ou d'un morceau de musique, ont incité de bonne heure les musiciens à chercher un point de repère pour déterminer la durée du temps musical et des signes pour l'indiquer. L'étroite liaison de la musique avec la danse imposant aux pièces qui en étaient

issues une allure régulière, l'*Orchésographie* (1588) réglait le M. sur la régularité du pas, pendant la marche continue. Après même que Loulié (1696) et quelques autres auteurs eurent proposé l'usage du pendule « chronomètre » ou du balancier d'une horloge battant la seconde, instrument perfectionné par Sauveur (1701), on vit, par exemple, Quantz (1752), préconiser la fixation de l'unité de temps sur les battements du pouls. A l'égard de la notation, on avait d'abord essayé de trouver la précision nécessaire dans le choix des signes de mesure. La question préoccupa les virtuoses en tout temps. Rien n'est plus difficile, disait Purcell († 1695), que de jouer dans le véritable M.; afin de l'indiquer à l'exécutant, il employait, pour la mesure binaire, trois formes du signe ordinaire, le C marquant un M. très lent, le ¢ barré, un M. plus animé et le ¢ barré et retourné ϕ un M. vif, avec les mêmes valeurs de notes; la mesure ternaire se marquait de même par trois formes du signe 3 et le signe 6/4 était réservé aux M. rapides, tels que celui de la gigue. Brossard (1703) dit du terme M. qu'il « signifie aussi souvent une *égalité, réglée* et bien *marquée* de tous les temps de la mesure. C'est en ce sens qu'on dit que le récitatif ne se chante pas de mouvement; que le menuet, la gavotte, la sarabande, etc., sont des airs de M. ».

Au XVIIIe s., les chiffres de mesure conservaient une signification de M. Buterne (1745) classait comme « lentes » toutes les mesures où l'unité de temps se chiffrait par 1 ou par 2, soit 3, 3, 4 et 4; comme « ni légères, ni lentes », celles qui avaient 4 pour dénominateur; et enfin comme « vives et légères », celles où le nombre 8 exprimait l'unité de temps. Mais l'interprétation de ce principe restait livrée au sentiment de l'exécutant. Rameau (1724) préférait le voir « pécher par le trop de lenteur, que par le trop de vitesse » et supposait que « quand on possède une pièce, on en saisit insensiblement le goût et bientôt on en sent le M. ». Bach, au contraire, passe pour avoir penché vers la rapidité du jeu.

Voici, d'après Eug. Borrel, « une classification générale de la comparaison *toujours concordante* » que donnent des M. les auteurs français du XVIIe s. et du XVIIIe, en prenant pour base la mesure à quatre temps ou à C, dont le temps doit être environ « le pas d'un homme qui marche à son ordinaire » (Saint-Lambert) :

¢, à deux temps lents — de moitié plus vite que C.
— indique 4 temps « légers » si le morceau renferme des doubles croches.
2, à deux temps ordinaires — assez souvent confondue avec ¢.

$\frac{2}{4}$, à 2 temps, plus rapide que la précédente.

$\frac{2}{8}$, à deux temps, une fois plus vite.

$\frac{4}{8}$, à deux temps, vite.

$\frac{4}{16}$, à deux temps, très vite.

$\frac{6}{4}$, à deux temps, graves.

$\frac{6}{8}$, à deux temps, légers.

$\frac{6}{16}$, à deux temps, vite.

$\frac{3}{2}$, à 3 temps, graves.

3, à 3 temps, ordinaires.

$\frac{3}{4}$, à 3 temps, légers, souvent confondue avec la précédente.

$\frac{3}{8}$, à 3 temps, « inégaux ».

$\frac{3}{16}$, à 3 temps, très vite.

$\frac{9}{4}$, à 3 temps, graves.

$\frac{9}{8}$, à 3 temps, légers.

$\frac{9}{16}$, à 3 temps, très vite.

C, à 4 temps, graves.

$\frac{12}{4}$, à 4 temps, graves.

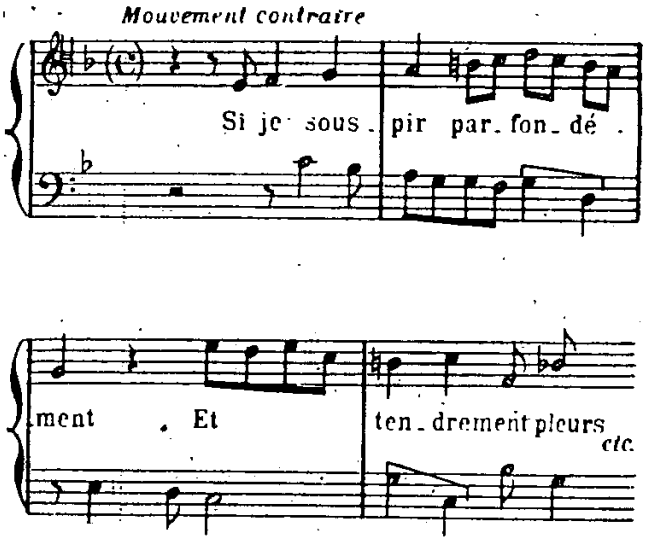
$\frac{12}{8}$, à 4 temps, légers.

$\frac{12}{16}$, à 4 temps, très légers.

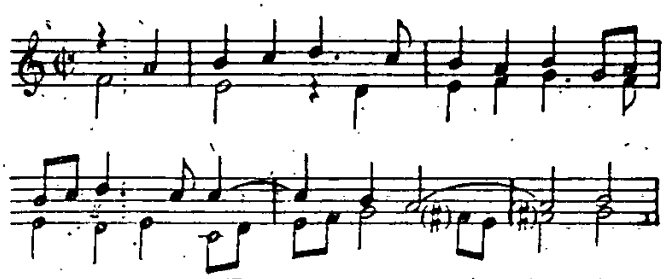
L'indécision en matière de M. s'accrut lorsqu'acheva de se perdre l'usage des danses qui avaient dicté les formes des anciennes pièces instrumentales et dont les titres, *courante, sarabande*, etc., indiquaient alors suffisamment le degré de vitesse convenable au morceau. On y suppléa par des termes appropriés, français ou italiens, tels que *grave, gai, vif, andante, allegro*, etc., qui, malgré l'appoint de qualificatifs variés, *andante con moto, allegro vivo*, etc., restaient en somme assez vagues. Les mots « tempo di minuetto », qui se remarquent notamment chez Beethoven

(*VIII*e *Symphonie*, 1812) et signifient « dans le M. d'un menuet », rappellent encore une danse en voie de disparition. L'invention du métronome de Maëlzel (1816) offrit aux compositeurs la possibilité de fixer d'une façon précise la durée de l'unité de temps au début de chaque morceau. La souplesse et l'élasticité du M. et de ses nuances d'accélération ou de ralentissement restent le fait de l'interprétation. A dater de l'invention du métronome, les indications placées par Beethoven et par Clementi en tête de leurs œuvres indiquent avec précision les M. moyens de vitesse à cette époque. Un « allegro non troppo » chez Clementi (*op. 50*, n° 2), indique 96; un « allegro maestoso » (*op. 50*, n° 1), 58 à la blanche, soit 116 à la noire; les autres allegros oscillent en moyenne de 138, à 160 pour l' « allegro agitato » ou « con fuoco ». L'indication ♩ = 138 dans la plupart des éditions de la célèbre *op. 106* de Beethoven est une erreur : il faut lire ♩ = 138. Les « scherzos » sont les plus rapides : leur M. est généralement indiqué à la blanche pointée, de 76 à 80, soit 228 à 240 à la noire; les rythmes ternaires, héritages lointains de la mesure du moyen âge, sont d'ailleurs toujours plus rapides que les binaires. L' « adagio » oscille entre 92 et 96 à la croche; une fois, Clementi indique 72 (*op. 50*, n° 1), ce qui est habituellement un mouvement de « largo », 76 chez Beethoven dans l'*op. 106*. Un « adagio » est marqué 108 à la croche par Clementi dans sa fameuse *Didonne abandonnata*, mais c'est un $\frac{6}{8}$, donc en M. ternaire. Les vitesses marquées par Czerny et autres pédagogues du même temps, pour l'interprétation par exemple des œuvres de Bach (*Clavecin bien tempéré*), ou de Beethoven, sont donc absolument exagérées, et il convient de les réduire fortement. ‖ 2. En considération des contrastes que forment entre elles les parties successives d'une sonate, d'un quatuor, d'une symphonie, on emploie quelquefois le mot M. dans le sens de « morceau » et l'on dit « le premier M. de la *Symphonie héroïque* », etc. ‖ 3. Direction du dessin musical, dans les parties d'une composition harmonique. On distingue 3 sortes de M. : le *M. direct* ou *parallèle*, ou *semblable*, où les parties progressent dans le même sens et en même temps; le *M. oblique*, lorsqu'une partie monte ou descend, l'autre restant immobile; le *M. contraire*, lorsqu'une partie monte tandis que l'autre descend. Ces trois procédés étaient connus et pratiqués dès l'enfance du contrepoint. Le traité anonyme de la Bibl. de Milan (XIe s.) règle dans l'organum la disposition permise du M. contraire; les œuvres des déchanteurs et celles des contrepointistes des XIVe et XVe s. en contiennent de nombreux exemples; les maîtres des écoles suivantes le regardent comme particulièrement élégant et fécond en effets ingénieux et piquants, et le mélangent aux M. parallèle et oblique.

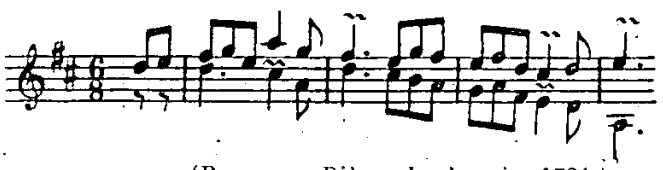
Les traités d'harmonie vantent le M. contraire comme plus élégant et déclarent pauvre le M. parallèle. La



(GUILLAUME DE MACHAUT, *Chanson baladée*, XIVe s.)



(PALESTRINA, *Dies sanctificatus*.)



(RAMEAU, *Pièces de clavecin*, 1724.)

défense des quintes et des octaves consécutives est plus rigoureuse encore lorsque les parties procèdent par M. parallèle. On y ajoute la défense d'amener une consonance parfaite par M. parallèle, sauf dans le cas où la partie supérieure procéderait par degrés conjoints. On nomme *M. obligé* celui d'une partie harmonique qui se résout, en vertu de la présence de notes attractives, sur une note invariable de l'accord suivant. Le titre de *M. perpétuel* a été donné à quelques morceaux de virtuosité instrumentale dans lesquels un dessin animé et régulier se poursuit sans aucune interruption. Tels sont l'*op. 11* de Paganini et le finale de la 1re Sonate, *op. 24*, de Weber. || **4.** T. de facture, dans la mécanique du piano ou l'abrégé de l'orgue, pour signifier l'ensemble des organes transmettant le M. de la touche à l'agent sonore.

Muance, n. f. Procédé employé dans la pratique de la *Solmisation*, qui gouverna l'enseignement musical au moyen âge, pour substituer un hexacorde à l'autre. La muance s'opérait par le moyen du demi-ton, auquel étaient constamment affectés les noms de *mi-fa*. Ainsi, de l'hexacorde naturel, les notes *sol la si* devenaient, en passant dans l'hexacorde mou, *sol mi fa* (= *sol la si bémol*). Une suite de notes que nous lisons *fa si bémol sol la*, était solfiée *fa fa* (*sic*) *sol la*, avec une quarte entre les deux muances de *fa*. On a dit aussi : *mutation*.

Mue, n. f. Transformation de l'appareil vocal, au moment de la puberté. Le larynx qui, chez les enfants, est semblable chez les deux sexes, prend des caractères différents. Il en résulte une baisse de la voix, qui est d'environ une octave, chez l'homme, et de deux tons chez la femme. Pendant la période de transformation, dont la durée est variable, les organes de la phonation se congestionnent, la voix devient rauque, ou sourde, et discordante; la pratique du chant doit être interrompue, mais il est utile de continuer les exercices respiratoires.

Muet, adj. et n. 2 g. Qui est privé de l'usage de la voix. On fabrique des claviers muets pour les études mécaniques de doigté et d'agilité. Mme de Genlis faisait construire pour ses élèves de petites harpes m. sur lesquelles ils s'exerçaient en voyage. L'avantage de ces appareils, dans l'étude d'un art qui exige avant tout l'éducation de l'oreille, est fort douteux.

Mugir, v. intr. Action de pousser ou d'imiter un mugissement.

Mugissement, n. m. Cri des animaux de l'espèce bovine. Bruit de la tempête.

Multisonore, adj. Qui est composé de beaucoup de sons.

Murmure, n. m. Bruit léger et indistinct émanant des organes vocaux; par extension, bruit des eaux, du vent, du feuillage.

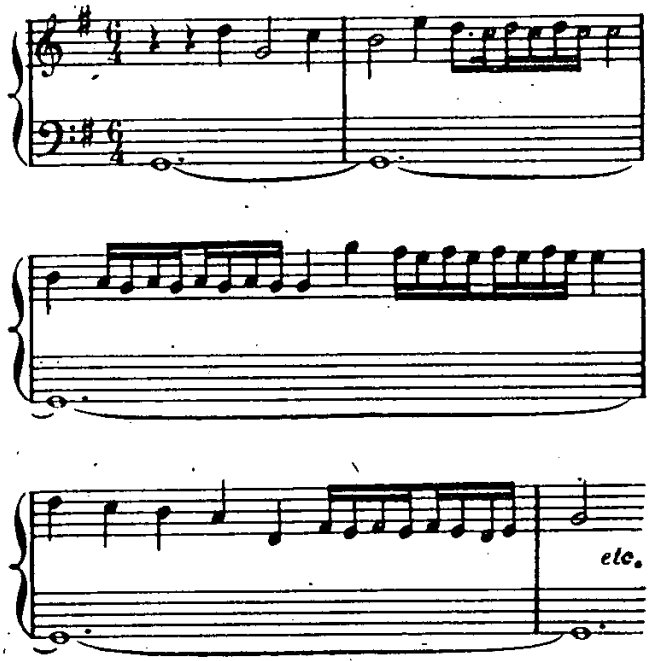
Murmurer, v. intr. Produire un murmure.

Muse, n. f. Petit chalumeau rustique, dans le français du moyen âge

Musette, n. f. **1.** Instrument à vent à réservoir d'air, qui diffère de la cornemuse en ce que le sac est rempli par un soufflet et non par le souffle humain. Le joueur tient le sac sous la pression du bras gauche, et actionne par le mouvement du bras droit le *soufflet* attaché à sa ceinture. Les *bourdons*, au nombre de 4 ou 5, forment un faisceau en forme de cylindre. Le grand et le petit *chalumeaux* sont percés respectivement de 7 et de 6 trous. Ses dimensions, moindres que celles de la cornemuse, et l'habitude que l'on avait prise de l'orner, aidèrent à sa vogue prolongée dans la société française du XVIIe-XVIIIe s. Nul autre instrument, dit Ancelet (1757) ne peut « lui disputer l'avantage des pompons, des franges et des rubans ». Le sac se faisait de velours ou d'étoffes brodées, recouvertes de dentelles ou de galons d'or ou d'argent. Des personnages de marque se faisaient peindre jouant de la M. Un magistrat, Borjon, de Lyon, publia un *Traité de la M.* (1672). L'étendue de l'instrument va du *fa* moyen, au *sol* placé deux octaves au-dessus de la clef de sol. (Voy. *Hornpipe.*) || **2.** Pièce de musique qui emprunte à la M. l'écriture spéciale sur un « bourdon » ou basse persistante, et dont les thèmes mélodiques s'inspirent en général des motifs simples et d'allure pastorale. La M. n'est ordinairement écrite qu'à deux parties réelles sur une pédale; comme pour les pièces de composition anglaise dénommées *hornpipes*, on rencontre de nombreux exemples anciens de ce genre. Dès le XIIIe s., les *triples* (voy. ce mot) de Pérotin affectent cette forme. Au

Musette.

moment de la grande vogue de la M. à l'époque classique, on trouve des pièces sous ce vocable dans nombre de recueils instrumentaux; des exemples typiques sont ceux de Dandrieu, dans son *Premier livre d'orgue* (vers 1725), de Bach, dans ses *Suites anglaises*, qui sont du même temps, de Rameau, dans ses *Pièces pour clavecin*.



(DANDRIEU, *1er Livre d'Orgue.*)

Musical, adj. 2 g. Qui se rapporte à la musique.

Musicalement, adv. Qui se conforme aux règles ou aux coutumes musicales.

Musicastre, n. m. peu usité. Mauvais musicien.

Music-hall, n. composé angl. Lieu de plaisir où se donnent de petits spectacles et des concerts de musique légère.

Musicien, enne, n. 2 g. Celui, celle qui exercent la profession musicale ou qui connaissent la musique ou l'une de ses parties.

Musicographe, n. m. Celui qui écrit sur la musique.

Musicologie, n. f. Science de la musique, qui embrasse sa théorie et son histoire. On ne s'est occupé qu'à une époque récente de donner un nom à cette science et d'en mesurer l'étendue. Ses ramifications la rattachent aux ordres de connaissances en apparence les plus éloignés. Elle relève directement de la physique par l'acoustique, de la physiologie par l'étude de l'appareil vocal et de l'appareil auditif, de la psychologie par l'esthétique; elle apporte, par l'étude des gammes et du folk-lore, une contribution notable à l'ethnographie; dans la recherche des rythmes, elle rencontre la métrique et la cinématique; du côté de l'histoire, elle est inséparable des études liturgiques, littéraires, nationales; elle montre l'union de tous les arts et le rôle de la musique dans l'histoire des civilisations. Cette variété d'aspects attire de nos jours vers la M., un nombre sans cesse grandissant de savants, d'érudits, de lettrés et d'artistes, et provoque la spécialisation féconde de leurs travaux. La bibliographie des sciences musicales, *celle des œuvres des compositeurs, des théoriciens, des critiques, la biographie ou la bio-bibliographie de ceux-ci et de ceux-là, la description et l'histoire des divers aspects de la musique dans le temps et dans l'espace, voilà encore le rôle de la M. C'est ce besoin qui, de tout temps, a conduit à l'édification des beaux ouvrages que nous ont laissés en ce genre, soit les encyclopédistes du moyen âge, soit les spécialistes des temps modernes; mais l'enseignement suivi de ces matières, soit sous la forme de cours, soit sous celle de conférences ou encore par articles de revues est tout récent. L'enseignement oral de l'histoire de la musique, par exemple, au Conservatoire National, ne remonte qu'à 1878. A dater de 1895, la fondation de la Schola Cantorum a amené, pendant plusieurs années, la création de séries de conférences mensuelles, puis, après 1900, divers cours, libres d'abord, ont été donnés à la Sorbonne (faculté des lettres), dont une chaire d'histoire de l'art a, depuis, consacré l'utilité réelle. Les revues consacrées aux diverses branches de la M. sont de fondation plus ancienne : la *Revue musicale* de Fétis (1827-1834) a marqué le point de départ; puis, à partir du milieu du XIXe s., des essais de groupements ont commencé à réunir en sociétés à but déterminé les spécialistes de la M., à commencer par ceux dont l'histoire et l'étude de la musique religieuse sollicitaient les efforts. De là, naquirent des congrès, rares d'abord, puis devenus de plus en plus fréquents, à mesure que grandissait le nombre de musiciens et d'érudits s'intéressant à ces matières. La fondation de la

Société Internationale de Musique a la suite du Congrès de Paris tenu en 1900, a synthétisé ces efforts, et, si cette société a dû être dissoute à la suite des événements de 1914, afin de rompre le contact avec diverses nationalités, elle a permis aux musicologues de chaque grand pays de former des associations nationales constituées d'une manière suffisamment solide pour être viables, en rassemblant les plus représentatifs des érudits ou des chercheurs de chacune des spécialités plus haut mentionnées. Ces associations peuvent d'ailleurs entretenir, et entretiennent effectivement les plus féconds rapports avec celles des autres pays. En France, l'ancienne section nationale de la Société Internationale de Musique a été relevée sous le titre de *Société Française de M.* : elle fait paraître en volumes, par fascicules périodiques, les rapports et communications de ses membres.

Musicologue, n. m. Celui qui s'adonne aux études de science musicale.

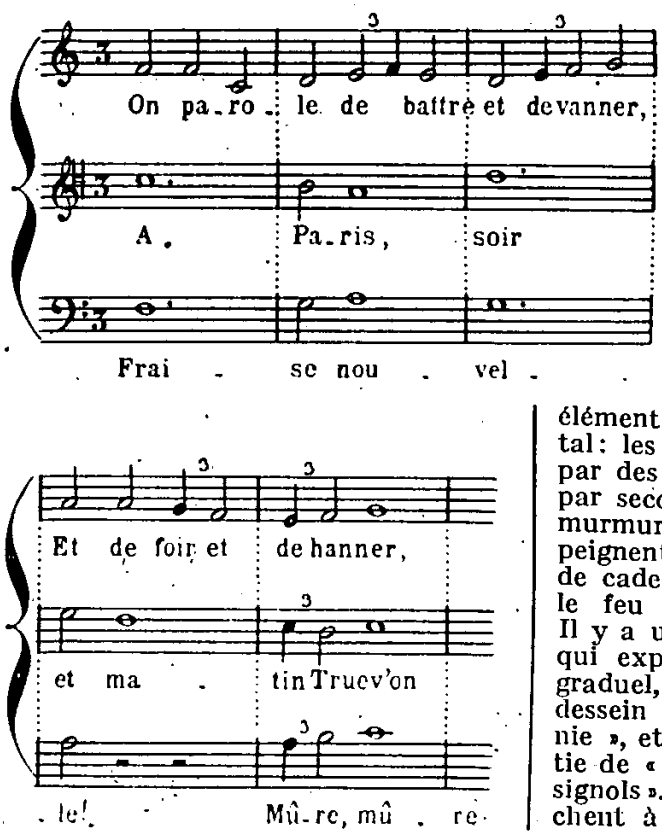
Musicomanie, n. f. Goût pour la musique, poussé à l'excès et non raisonné; synonyme de mélomanie.

Musique, n. f. *La définition la plus concise, et la plus précise peut-être, de la M., a été donnée, en résumé de toute la doctrine antique, par saint Augustin : « La M. est l'art de bien mouvoir » (sous-entendu : les sons et les rythmes). Jusqu'aux temps modernes, on n'a guère fait que répéter et commenter ce mot. Au XVIIe s., Descartes a peint excellemment, de plus, le rôle de cet art : « La fin de la M. est de nous charmer et d'éveiller en nous divers sentiments », tandis qu'au XVIIIe, Leibnitz en analysait l'essence intime, en voyant dans la M., « un exercice caché d'arithmétique d'une âme qui ne sait comment se dénombrer ». Aussi, la M. s'est-elle de tout temps traduite par des procédés divers, suivant la destination plus particulière que l'on a entendu lui donner, soit en vue de son rôle ou de l'émotion que l'on attendait d'elle, soit à cause des moyens employés. On a pu distinguer ainsi, suivant les époques ou les genres : la M. de l'avenir; la M. de chambre; celle de danse; la M. descriptive; dramatique; instrumentale; mesurée; militaire; populaire; profane; la M. à programme; religieuse et sacrée; la M. de scène; la M. symphonique; la M. « turque »; la M. vocale.

M. de l'avenir. *Ce vocable, pris en bon ou en mauvais sens, a surtout été employé, au troisième quart du XIXe s., à propos des œuvres de R. Wagner, où certains voyaient la règle suprême et définitive de toute la musique future, tandis que d'autres supposaient qu'elle ne s'acclimaterait à l'oreille et à l'esprit des musiciens que dans une ère plutôt lointaine. || *M. de chambre.* *Au XVIe s., la constitution définitive des « chapelles-musique » et surtout celle du groupe de musiciens plus spécialement attachés à la chambre d'un prince, ont amené la composition d'œuvres destinées particulièrement à faire valoir les qualités individuelles des exécutants de talent qui formaient de tels groupements. De là, le nom de M. a servi à désigner des œuvres ne demandant qu'un petit nombre de musiciens, exécutant ordinairement chacun sa partie; l'air à voix seule simplement accompagné au clavier ou concertant avec un instrument, la sonate, le trio, le quatuor, les quintette, sextuor, septuor, etc., constituent les genres musicaux classés dans la M. (Voy. *Instruments*, et ces divers termes.) || *M. de danse.* Dans la M. le chant et le geste s'avoisinent tout d'abord, s'associent et se confondent dans les premiers monuments musicaux de l'époque médiévale. En même temps que se constituait, dans l'église, le répertoire du chant liturgique, au dehors celui du chant populaire s'accroissait par les circonstances et par les fluctuations des mœurs publiques, en embrassant à la fois les cantiques pieux, les complaintes, les chants politiques, historiques, satiriques, que colportaient les jongleurs, et les chansons à danser, que répétaient les enfants et les femmes en formant ces rondes maintes fois condamnées par l'autorité ecclésiastique, qui pénétraient jusque dans les cimetières et les églises. Lorsqu'auprès de ces jeux grossiers apparurent les premières ébauches du drame liturgique, et que la vie des châteaux et des cours eut fait naître le désir de divertissements plus policés et plus variés, il fallut que les ménestrels d'instruments ou de bouche apprissent à modeler leurs rythmes sur des allures nouvelles, à accompagner la démarche grave des cortèges religieux, le défilé martial des hommes d'armes, les cérémonieuses évolutions des basses-danses et le joyeux trémoussement des danses par sauts. La musique de danse s'exprima, peu à peu en formes multiples, appropriées aux mouvements qu'elle guidait et excitait, et aux sentiments que traduisaient obscurément les

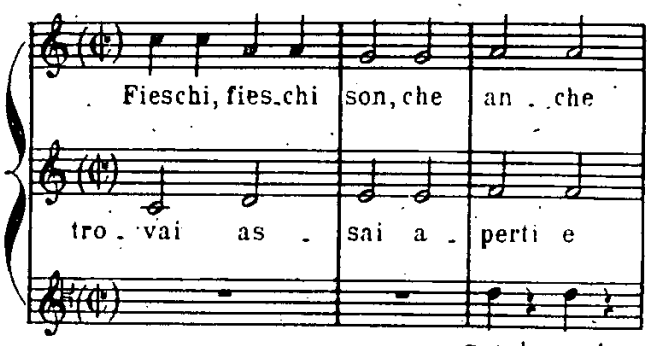
gestes, et clairement le texte des chansons à danser. Entre les petites mélodies que les premiers contrepointistes s'efforçaient à réunir, qui pourrait dire combien servirent à la danse, soit originairement et avec paroles, soit à l'état d'arrangement instrumental? Les explications que donne l'auteur de l'*Orchésographie* (1588) relativement aux diverses sortes de danses, sont accompagnées de thèmes notés dont un grand nombre, — comme c'était déjà le cas au XVe s., dans le manuscrit des basses-danses de la Bibliothèque de Bourgogne, — ont pour titre les premiers mots d'une chanson. Celle-ci se modèle en mesure de branle, ou de gaillarde, etc., et à leur tour les airs de branles ou de gaillardes, passant, par les transcriptions de luth ou d'épinette, du domaine de la danse à celui de la virtuosité, vont dicter aux compositeurs de musique instrumentale les formes auxquelles ils adapteront longtemps très exactement leurs pensées. Plus tard, les airs de danse isolés s'agenceront par *paires*, plus tard encore, par *suites*. On trouvera d'abord une « pavane avec sa gaillarde »; au XVIIe s., les oppositions de mouvement nécessaires pour soutenir l'intérêt d'une œuvre de quelque étendue seront puisées tout naturellement dans l'enchaînement des rythmes variés de la danse; à l'allemande grave on fera succéder la courante légère, et la sarabande précédera la gavotte, elle-même suivie de la gigue. Les titres, la mesure, le partage de la pièce en reprises d'une longueur déterminée par les évolutions des danseurs, tout cela subsistera après même que les pas qui leur correspondent seront tombés en désuétude; où la M. n'avait été d'abord que la servante ou l'alliée du mouvement, elle régnera seule désormais, et la forme, créée pour d'autres fins, lui appartiendra toute. Ainsi Bach et les maîtres de son temps écriront des allemandes, des sarabandes, des passacailles, quand déjà les contredanses les auront remplacées, et les derniers menuets à la veille de se transformer en scherzi, apparaîtront dans les œuvres de la jeunesse de Beethoven, tandis que les ländler et la valse animeront les bals de Vienne. Deux courants parallèles continueront de progresser sans se confondre : d'un côté, la *M. de danse* subordonnée à sa destination et abandonnée à des compositeurs secondaires, sinon toujours à des arrangeurs, connaîtra la nouveauté des rythmes dans la proportion où il sera nécessaire de contenter les goûts changeants du public; par milliers naîtront et disparaîtront à chaque saison quadrilles, polkas, mazurkas, valses. Quelques heureux mélodistes, les deux Johann Strauss, père et fils, de Vienne, Lanner, leur compatriote, Olivier Métra, de Paris, etc., se feront dans le genre charmant de la valse une réputation méritée. D'autre part, la *M. en forme de danse*, dégagée de toute sujétion que l'on pourrait dire fonctionnelle, empruntant librement les rythmes réguliers, y puise un élément vital qu'elle adapte à des fins plus hautes; ce n'est plus seulement aux moules convenus et acceptés par l'usage qu'elle demande un cadre ou un thème; elle puise dans l'art populaire et par là rend universelles des expressions rythmiques et mélodiques, locales ou nationales. Les coutumes de la danse ont été ainsi l'origine de la *Suite* (voy. ce mot), qui se conforme à ses débuts, à l'ordre adopté pour les danses au XVIe s.; un morceau en mesure binaire, d'allure modérée, est suivi d'un autre en mesure ternaire un peu plus rapide; ils accompagnent une danse marchée, puis une danse sautée. Les *Scherzi musicali* de Monteverde (1607) contiennent des pièces vocales disposées dans les formes de la danse et se succèdent comme une suite; Riemann a supposé plusieurs modes d'exécution avec participation d'instruments, sans pouvoir appuyer aucune de ses suppositions d'un argument certain, que l'œuvre imprimée ne fournit pas. Aucun des sept morceaux de cette « suite » supposée ne porte de titre de danse. C'est sur leur caractère seulement que Riemann se base pour les intituler (après une *Entrata* à C instrumentale) *pavane*, *gaillarde*, etc. Dans l'œuvre, le titre général est *Balletto* et les sept mouvements sont indiqués ensemble sous ce seul titre à la table. L'avertissement prévoit l'exécution de ritournelles par les instruments. Au milieu du même siècle, les danses « aux chansons » étaient à la mode en France, et Lecerf de la Viéville en parle toujours au début du XVIIIe; Lulli, d'ailleurs, a répandu dans tous ses opéras des airs à danser dont les formes ne sont pas de son invention, mais où se retrouvent la gavotte, la courante, la sarabande, le menuet, etc. Le violoniste et compositeur de l'Opéra, J. Ferry Rebel, compose ainsi en 1715 une partition intitulée *Les Caractères de la danse*, où se succèdent, après un prélude, les formes de M. de danse en usage de son

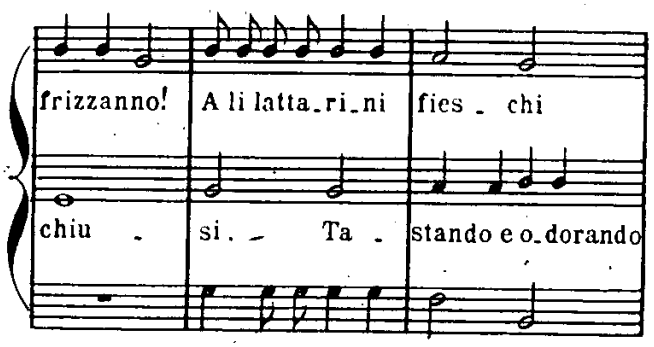
temps : courante, menuet, bourrée, chaconne, sarabande, gigue, rigaudon, passepied, gavotte, loure, musette; tous ces morceaux sont d'ailleurs très courts, et le tout est clos par une sonate. Plus tard enfin, à l'heure où la M. symphonique est déjà fortement constituée, Mozart n'a pas dédaigné d'écrire pour les bals de Vienne, de Salzbourg, à toutes les époques de sa vie, des séries de menuets, de contredanses et de danses allemandes. Les contredanses n'ont chacune qu'un morceau. Il a même écrit deux quadrilles contenant chacun un très court menuet, et un allegro à deux-quatre. Beethoven a suivi le même exemple. || *M. descriptive.* Si quelques mélodies fort anciennes, telles que le *Passer invenit* du répertoire grégorien, offrent à l'occasion, sur un mot ou une expression verbale, un fragment mélodique imitatif, ou suggérant puissamment le sens même du texte, par la direction même de la mélodie, les origines de la M. ne doivent guère être cherchées au delà du XIIIe s. ou du XIVe, dans les œuvres de la polyphonie naissante. Un motet profane du manuscrit de Montpellier offre ainsi une très intéressante composition dans laquelle les cris des marchands des rues sont heureusement enchâssés :



Un peu plus tard, une pièce italienne de Zacharias superpose, dans une plus grande variété, les appels des marchands, au milieu d'une « chasse ». (Voy. ex. page suivante.)

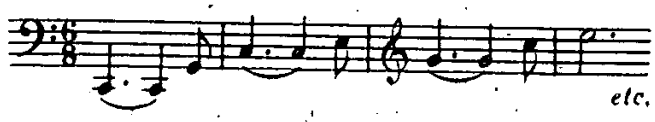
Les *Cris de Paris*, on le voit, ont de lointains représentants dans la M., et Charpentier, dans *Louise*, n'a fait que se rencontrer là avec une très ancienne inspiration. (Voy. *Cri.*) Des lieder allemands du XVe s. essayent de peindre, ou de suggérer le chant des oiseaux (voy. *Oiseaux*), et l'on sait les succulentes impressions données, au XVIe, par Jannequin, dans un genre où il excellait, et dont *La Bataille* est demeurée le plus fameux exemple, maintes fois transcrit et imité. Mais les œuvres ici mentionnées sont vocales. A mesure que se développe l'art instrumental, les compositeurs vont s'essayer à des œuvres analogues. Les exemples d'emploi du chant de la poule ont déjà été cités; mais, à côté de ces emprunts de thèmes à des motifs vocaux ou traités vocalement, les musiciens du XVIIe s. et du XVIIIe vont émettre la prétention de représenter instrumentalement les sujets les plus divers. Sans parler des *Pièces de clavecin* de Couperin le Grand, par exemple, qui peuvent compter parmi les premiers exemples de « peinture en M. » et dont l'intention du titre est parfois malaisée à discerner, on voit Marais, dans son *Cinquième livre de pièces de viole*, placer un certain nombre de « pièces de caractères » qui sont, dit-il, « aujourd'hui reçues favorablement », et dont la plus importante n'a pour sujet rien moins que « le tableau de l'opération de la taille », avec un programme détaillé qui suit les développements de la M.; Rebel père, dans *Les Elemens, symphonie nouvelle*, personnifie chaque élément par un groupe instrumental: les basses représentent la terre par des notes liées et « qui se jouent par secousses »; les flûtes imitent le murmure de l'eau, les petites flûtes peignent l'air par des tenues, suivies de cadences; les violons représentent le feu par des traits brillants, etc. Il y a un « Chaos » en sept reprises qui expriment le « débrouillement » graduel, et où l'auteur a employé à dessein « la confusion de l'harmonie », et, naturellement, dans la partie de « l'Air », une pièce de « rossignols ». Les auteurs allemands cherchent à surenchérir dans cet ordre





(N. ZACHARIAS, *Caccia*, XIVe s.

d'idées, et voulant imiter les Français, tombent dans d'extravagantes minuties; J.-G. Werner, par exemple, écrit un *Instrumental-Kalender* où les douze mois sont représentés : la longueur des jours et des nuits en février étant respectivement de dix et de quatorze heures, est exprimée par des reprises de menuets en dix et quatorze mesures! Il faut venir jusqu'à la grande symphonie classique pour que la M. offre des pièces instrumentales vraiment caractéristiques; Haydn, dans un genre amusant, avec la Symphonie *La Poule*, celle de la *Chasse à l'Ours*, *Les Adieux* à l'amusant finale; Beethoven avec *La Pastorale* où les motifs de chants d'oiseaux sont si remarquablement utilisés dans la *Scène au bord du ruisseau*, ont ainsi laissé de beaux exemples de M. ressassés d'ailleurs et copiés, en les défigurant, par maint compositeur médiocre du XIXe s. La peinture d'un fleuve lent et puissant a été réalisée par Wagner, dans le prélude de *L'Or du Rhin*, où, sur une pédale de cent trente-six mesures, s'étalent en imitations de plus en plus serrées, les sons d'un accord élémentaire, successivement émis par huit cors, et qui forment comme les grands cercles tranquilles entrecroisés à la surface d'une eau profonde et mouvante :



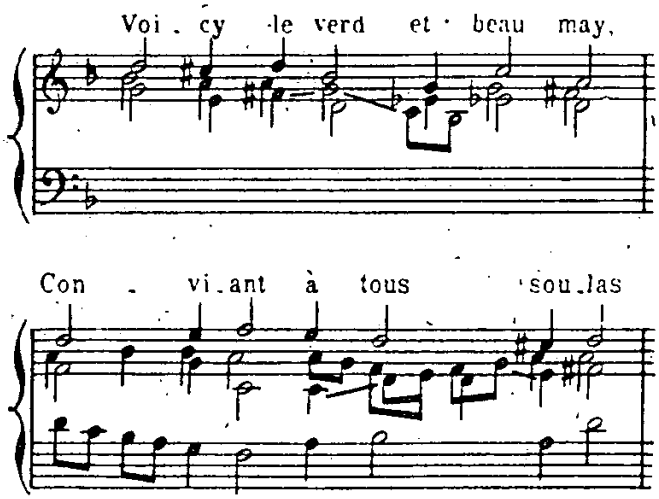
La peinture de la mer est suggérée à merveille par l'ondulation du dessin musical en arpèges par d'Indy, dans *L'Étranger*, ou dans son *Lied maritime*; par Pierné, dans *La Croisade des enfants*, etc. Les maîtres russes modernes ont un penchant pour la description, surtout Rimsky-Korsakow. Dans le prologue de son opéra *Sniégourotchka* (1880), il y a une scène de *chants et danses des oiseaux* toute remplie de thèmes imitatifs; dans sa symphonie *Antar*, il excelle, plus puissamment que ne le fit Félicien David, à évoquer les déserts arabiques. ‖ *M. dramatique.* * L'art antique et celui du moyen âge, ont toujours, à l'occasion, accompagné de M. les représentations théâtrales. C'est toutefois seulement vers la fin du XVIe s. que se forme la M. proprement dramatique, dans laquelle les situations et les sentiments sont traités avec le parti pris de grandiloquence et de développement dont l'opéra (voy. ce mot) fut la synthèse. Le style ainsi formé influa d'ailleurs sur la cantate, puis l'oratorio, et en dernier lieu sur les formes instrumentales. La *Fantaisie* de Mozart en ut mineur (1789) pour le piano représente la première introduction du style de la M. dans les œuvres de clavier; l'exemple fut suivi de près par Clementi dans son admirable *Sonate* du même ton, prototype elle-même de la *IVe. Symphonie* de Beethoven, où l'emploi d'une forme toute dramatique se joint en même temps à la M. descriptive, ou « à programme ». (Voy. *Cantate, Drame, Oratorio, Passion.*) ‖ *M. instrumentale.* Déjà au XIe s. la M. instrumentale était pratiquée en dehors de la danse. Un peu plus tard, le roman du *Chevalier à l'Espée* » rapporte les concerts donnés après les festins, où se font entendre la vièle, la flûte, la chalemie et dans lesquels la voix est accompagnée de la lire ou de la rote. (Voy. tous ces mots.) Le nombre des types d'instruments différents est une des caractéristiques du moyen

âge; les poètes se plaisaient à en donner de longues énumérations (qu'il ne faut pas prendre à la lettre). Les ménestrels forment les premiers orchestres; ils se divisent par groupes et de bonne heure par groupes spécialisés. A la cour du roi Charles V (1364-1380) fonctionnent des joueurs de « bas instruments » jouant à la fin des repas royaux « si doulcement jouez comme la musique peut mesurer son ». Mais les formes primitives de la M. sont celles des danses ou des chansons transcrites; peut-être l'orgue seulement, de très bonne heure, donna-t-il lieu à des compositions de style déterminé. Les premiers recueils imprimés, ceux de plusieurs éditeurs italiens du commencement du XVIe s., ceux publiés à Paris par Attaingnant en 1529, ne contiennent guère d'autres formes; on voit cependant s'y mêler, dès le début du siècle, en Italie et en Espagne, des préludes, intrade, ricercari, fantaisies, mais sans développements véritables. La plupart des recueils s'adaptent d'ailleurs à n'importe quels instruments. Adrien Willaert et J. Buus (1547 et années suivantes) furent les premiers qui cherchèrent à donner une grande importance aux formes spécialement inventées pour les instruments, au lieu des transcriptions et des danses. Les deux Gabrieli, continuant la lignée de Willaert, s'avancent vers le traitement d'un thème en contrepoint; toutefois, les titres divers que portent leurs pièces et celles de leurs contemporains — *ricercar, fantasia, canzone, capriccio* — ne comportent pas de différences sensibles de plan ni de style. A. Gabrieli nomme *intonazioni* des préludes pour orgue, en style d'improvisation, et *toccate* des pièces développées; son rôle est très considérable dans la formation du style instrumental. Mais, s'il paraît certain que le *ricercar* précéda les autres formes développées, Prætorius (1619) le considère comme synonyme de *fuga*, ce qui est encore l'usage de Frescobaldi; de même Prætorius assimile la *canzone* à la *sonata*, dont le nom apparaît pour la première fois. C'est au cours du XVIIe s. que se fixent les diverses variétés de M. propres à chacun des différents instruments, en même temps que l'ensemble de groupes concertants amène la création de la M. symphonique. (Voy. *M. descriptive*, et *Symphonie*.)

‖ *M. mesurée.* **1.** Terme employé, dès les XIIIe-XIVe s., par opposition au chant grégorien ou plain-chant, dont les proportions, selon l'enseignement des auteurs, sont « immensurables », c'est-à-dire ne peuvent être soumises à la mesure. **2.** *M. mesurée à l'antique.* Genre de musique vocale qu'un groupe de compositeurs, de poètes et d'humanistes essaya de créer vers la fin du XVIe s., sur les vers français mesurés, selon leur appréciation, à l'imitation des vers latins classiques. La M. des trouvères et des troubadours avait aussi reposé sur la scansion des vers et se réglait sur des modes métriques issus de la poésie. Cette tradition était perdue lorsque l'humanisme entreprit de la renouveler, croyant n'avoir de précédents que dans l'antiquité classique. (Voy. *Mètre*.) Les essais de poésie métrique avaient commencé dès le XVe s. et s'étaient révélés en France, en Italie, en Angleterre. Ils prirent en France une extension et une importance particulières dans la seconde moitié du XVIe s., et se trouvèrent associés par J. A. de Baïf à une tentative de bouleversement de l'orthographe, ainsi qu'à des essais d'association de ces « vers mesurés » à la M. Baïf, d'après son propre témoignage, aurait été dirigé vers cette association par le musicien J. Thibaut de Courville, avec lequel il fonda en 1571 une *Académie de poésie et de musique*. (Voy. *Académie*.) Dans les concerts de cette Académie furent exécutées par des voix, accompagnées ou non, et furent peut-être récitées avec l'accompagnement d'accords joués sur le luth ou la lyre, les pièces de vers du petit nombre de poètes qui s'étaient rangés à la suite de Baïf. Un des premiers travaux de celui-ci en vers mesurés avait été une série de traductions de psaumes, mis en M. par Thibaut de Courville, puis par Mauduit, qui composa à 4, 5, 6 voix les *Chansonnettes* de Baïf (1586). Les ouvrages de Claudin Le Jeune sur des vers mesurés ne furent publiés qu'après sa mort, en 1603 et 1606. Quelques compositions du même genre d'Eustache du Caurroy, furent insérées dans ses *Mélanges* posthumes, en 1610. Les musiciens « humanistes » ou qui collaboraient avec les poètes humanistes, s'efforçaient avant tout d'être des métriciens, et de conformer strictement le rythme de leurs mélodies à la mesure (métrique) des vers. Ils revenaient sans le savoir aux Modes métriques de la musique du moyen âge, oubliés depuis longtemps. Ils ne plaçaient de barres de séparation qu'à la fin des vers. S'astreignant à suivre pas à pas l'allure du mètre poétique, pour mieux la respecter, ils renonçaient aux ressources du contrepoint, de l'imitation, etc. Une grande

monotonie résultait de cette sujétion. Pour introduire cependant quelque variété d'effets musicaux, ils glissaient tantôt dans une partie, tantôt dans une autre, de brefs petits dessins ornés ou de petites réponses, qui n'interrompaient pas l'observation des temps métriques, seuls guides de la mesure poétique et musicale :

Rythme — ∪∪ — ∪ — —
— ∪ — ∪ — ∪ — etc.



Il en résulte une incertitude dans l'interprétation actuelle de leur M. sous le rapport du rythme et de la mesure battue. Tout est conventionnel dans cet art. On ne peut même pas dire combien il s'éloignait des modèles antiques puisqu'on ne connaît pas avec certitude la façon d'interpréter dans ceux-ci les typès à pieds inégaux. ‖ *M. militaire.* *Pendant de longs siècles, à part des batteries ou quelques signaux au rythme bien déterminé, la M. n'a eu rien de spécial comme répertoire ni comme groupement d'instrumentistes. Dans la première partie du moyen âge, il semble que tous ceux qui le pouvaient frappaient ou soufflaient dans quelque instrument que ce soit, de manière à obtenir le plus de bruit possible. Les sonneries semblent se réglementer aux XIVe et XVe s. En tout cas, au début du XVIe, il y avait déjà des sonneries et batteries régulières, utilisées amplement par Jannequin dans sa fameuse fantaisie vocale sur *La Bataille*, et qu'on retrouve en partie au temps de Louis XIII. A l'époque de Louis XIV, Lulli donne le premier modèle de marches militaires écrites à plusieurs parties pour les fifres, les hautbois ou les trompettes, formant la base d'un répertoire que la collection Philidor nous a conservé, et qui resta en usage pendant la plus grande partie du XVIIIe s. Les timbales étaient largement employées, dans la cavalerie surtout, comme instrument de percussion. C'est en 1762 que fut formé, par les soins du maréchal de Biron, alors colonel des gardes françaises, le premier corps de M. militaire proprement dit, comprenant seulement quatre hautbois, quatre clarinettes, quatre cors et quatre bassons. En 1788 cette bande était passée à vingt-quatre musiciens, et trente-deux l'année suivante. Le régiment des gardes suisses avait suivi le même mouvement. Dès 1777, les concerts publics de M. militaire avaient lieu, donnés alternativement par les deux groupes, d'abord à Versailles, puis à Paris, sur les boulevards, alors principalement lieu de promenade. On signale, en 1783, la participation pour la première fois, de ces bandes militaires, dans une cérémonie publique, au *Te Deum* chanté à Notre-Dame pour l'indépendance de l'Amérique. En Angleterre et en Allemagne, un mouvement analogue se produisait, et l'organisation des M. militaires, de leur répertoire, de leur rôle était basée sur le même plan, mais avec une grande part donnée à ce qu'on appelait alors la « M. turque ». (Voy. plus bas.) En 1790, l'organisation d'une *École de M. militaire* par Sarrette, fut le noyau des corps de M. qui bientôt allèrent prendre part aux grandes exécutions publiques en même temps que le développement pris par ses cours, joints aux classes de l'ancien hôtel des « Menus », déterminait l'institution du *Conservatoire national.* (voy. ce mot.) Le musicien Gossec fut le principal organisateur de ces M., et le compositeur attitré de leur répertoire, où la marche, l'ouverture, le pas redoublé, avoisinaient avec les airs patriotiques; en même temps, Gossec utilisait ses musiciens dans des pièces avec chœurs : dès 1791, la fête de la Fédération lui donnait lieu de faire exécuter son *Te Deum* avec un nombre imposant d'exécutants sans cesse accru dans les solennités ultérieures, jusqu'à compter plusieurs centaines d'interprètes pour la cérémonie du 14 juillet 1794. Au milieu du XIXe s., l'invention des instruments de cuivre du type Sax appliqué aux autres instruments à piston, donna lieu de les introduire rapidement dans les bandes militaires, et de créer le genre de sonorité spéciale à ces M., dont de

tels instruments formèrent désormais la base, en dehors des corps de clairons, trompettes et tambours chargés des sonneries et batteries réglementaires. Il est inutile d'insister ici, à la fois sur la difficulté d'obtenir des M. régimentaires une valeur suffisante, difficulté due principalement à la durée de plus en plus réduite du temps de service militaire; mais il faut, à l'inverse, mentionner la valeur de certains corps, comme la M. de la garde républicaine, héritière de la vieille organisation du maréchal de Biron, et dont les exécutants commissionnés assurent à cette bande d'élite la stabilité et la haute perfection artistique. Les M. militaires, ainsi développées au cours du même siècle, servirent de modèle à la création des différentes et nombreuses sociétés de « fanfare » et d' « harmonie », dont le répertoire est le même. || *M. populaire.* On désigne plus spécialement sous ce titre non les œuvres musicales ayant le plus de popularité, mais celles destinées, par des formes de leur composition, à un succès rapide dans l'ensemble des foules, et, plus encore, les pièces conservées par la mémoire du peuple en divers pays, et dont l'origine est quelquefois fort ancienne. (Voy. *Chant populaire*; *Exotisme*; *Folk-lore.*) || *M. profane.* *Toute musique qui n'est pas spécialement écrite pour les fonctions du culte ou pour exprimer les sentiments religieux. || *M. à programme.* *Variété de *M. descriptive,* dont l'auteur se propose de suivre pas à pas un plan déterminé non par les proportions et les formes musicales propres, mais dans le dessein de peindre musicalement une série de situations variées ou d'objets divers. || *M. religieuse*; *M. sacrée.* **1**. *M. catholique.* *Ces deux termes, pris souvent l'un pour l'autre, s'appliquent aux compositions musicales d'ordre religieux qui sortent du cadre du *chant liturgique* proprement dit (voy. ce terme), comme les pièces à plusieurs voix, les morceaux de musique d'orgue, et, à plus forte raison, les cantiques, cantates, etc., sur des objets religieux. Le règlement célèbre du pape Pie X, « motu proprio sur la musique sacrée » (22 nov. 1903), rassemblant en un « code juridique » les prescriptions de l'église catholique sur la matière, réserve le vocable de M. sacrée à celle qui est destinée aux fonctions du culte, — comme les hymnes, les messes, les motets, — et par là, oppose celui de M. religieuse en général à toute autre composition inspirée par des sentiments religieux. Dans le culte catholique latin, l'histoire de la M. R. ou M. S. se confond avec celle du développement de la polyphonie et des formes musicales qui grandirent avec elle; jusque vers le XIIe s., elle se borna à quelques organums vocaux ou accompagnés de l'orgue. Puis naquit le motet, la messe à plusieurs voix, l'art *a cappella* (voy. tous ces mots.) Si l'on utilisa quelquefois d'autres instruments dans l'exécution de la M., ce ne fut qu'en des occasions très solennelles, et tout à fait exceptionnelles, telles qu'une réception de Souverain Pontife, un sacre de roi, etc., à partir environ du XIVe s. peut-être, mais surtout du XVe. Au XVIe, l'entrevue du Camp du Drap d'Or représente l'une des rares occasions où l'on ait vu des chapelles-musique exécuter des pièces de M. sacrée avec le concours d'instrumentistes militaires, qui soutenaient les parties vocales des messes et motets : il est vrai qu'il s'agissait d'une exécution de plein air. Ordinairement, ces chapelles chantaient sans accompagnement, ou quelquefois avec orgue, bien qu'en Espagne il fût d'usage, de bonne heure, au moins pour les offices royaux, d'avoir des chalemies, luths, etc. et que Lassus utilisât, à la chapelle de Munich, un groupe important d'instrumentistes, violes, trombones et autres, doublant et renforçant les voix. Mais, même avec le développement de la M. instrumentale, il était fort rare que l'orchestre entrât à l'église; vers la fin du XVIIe s., on ne le voit encore paraître que pour les cérémonies extraordinaires, telles que les *Te Deum* célébrés dans chaque paroisse pour les événements publics. A l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne (1682), le zèle des musiciens et du clergé redoubla. On entendit par exemple, en l'église Saint-Victor, à Paris, un *Te Deum* de Minoret, chanté par quatre-vingts voix, « accompagnées de clavecins, théorbes, basses de viole, violon et basson ». C'était l'époque, d'ailleurs, de la constitution de la chapelle royale de Versailles, où les instruments d'orchestre jouaient leur rôle dans les « grands motets » dont Lulli et Du Mont donnèrent le type, et que M.-A. Charpentier introduisit bientôt à la Sainte-Chapelle. En Italie, Monteverde à Venise, vers 1607, avait déjà placé dans la composition d'une messe des épisodes instrumentaux; le développement des *histoires sacrées,* de l'*oratorio,* et, dans les pays détachés du catholicisme, de l'*anthem* en Angleterre, de la *cantate* religieuse en Allemagne, amenèrent de plus en plus l'introduction du style profane dans

l'art sacré. Mais de nombreuses cathédrales, même, résistèrent pendant longtemps; à Notre-Dame de Paris, par exemple, si Veillet (avant 1663), puis Campra (1695 et années suivantes) avaient fait exécuter exceptionnellement des « motets avec symphonie », c'est seulement quelques années avant la Révolution que Lesueur, non sans de violentes oppositions, introduisit dans les offices de grandes compositions avec soli, chœurs et orchestre. En Italie, Burney, à la même époque, constate aussi qu'à part quelques chapelles célèbres, la plus grande quantité des églises, même cathédrales, étaient encore fidèles au répertoire ancien et aux formes traditionnelles. Bien que ses causes fussent lointaines, la décadence de la M. sacrée ne se répandit donc que peu à peu, et c'est seulement la fin du XVIIIe s. et la première moitié du XIXe qui la virent se consommer. Il est superflu de rappeler ici comment le mouvement musical général qui se produisit depuis cette époque amena peu à peu la réforme de la M., consacrée définitivement par Pie X, et rétablissant officiellement dans toutes les églises d'où ils avaient été éloignés, le chant grégorien et la M. *a cappella*, ainsi que les formes plus modernes « vraiment dignes du temple». 2. *M. protestante.* Luther fit connaître en 1523 et années suivantes ses idées et ses intentions pour l'adaptation à son nouveau culte de la liturgie de la messe. Il rédigea la *Messe Allemande* que retouchèrent ses émules et ses successeurs jusqu'à la transformer totalement. Luther laissait subsister comme parties chantées l'Introït, le Kyrie (celui-ci facultatif, selon l'ordonnance laissée aux « évêques »), le Graduel en le réduisant à deux versets d'antienne et un Alleluia, la Communion (facultative), la Postcommunion, (sous forme d'un choral) et, au lieu de l'Ite Missa est, un Benedicamus. Il approuvait les chants pour le Gloria, le Patrem, le Sanctus, l'Agnus Dei, et voulait qu'auprès des restes conservés du chant liturgique romain, un petit nombre de bons chants fussent chantés par le peuple. Ce sont ces chants, qui sous le nom de *chorals*, et dont une certaine quantité sont d'origine et de tradition catholiques, ont fini par seuls subsister. Luther avait d'ailleurs composé lui-même les mélodies de l'Épître, de l'Évangile et quelques autres intonations de la messe, pour remplacer les chants romains; mais il suivit pas à pas les modèles de ce chant, les formules de la psalmodie, en se conformant aux règles de la ponctuation musicale et de l'accentuation psalmodique, ainsi qu'à celles des tons de l'église. Il trouva parmi ses amis Senfl, Joh. Walther, George Rhau, et autres, des collaborateurs pour les chorals. Lui-même composa (toujours d'après des modèles romains) la mélodie de *Ein' fest Burg* et de *Iesaia dem Propheten*, vers 1528. Le nombre des morceaux composés par divers musiciens s'augmenta rapidement. Le chœur était formé généralement par les écoliers; les morceaux de Walther et autres (comme plus tard les psaumes des huguenots français) étaient présentés comme devant remplacer les chansons profanes dans les écoles. L'orgue n'est cité nulle part, comme accompagnant les voix, mais si, plus tard, il fut admis pour les préludes, postludes, etc., on ne trouve pas dans les écrits de Luther un seul passage en sa faveur. Au contraire, la haine de l'orgue et de la musique en général fut une des premières manifestations par où les protestants exprimèrent leur rupture vis-à-vis les cérémonies et les usages catholiques. Zwingli se mit à leur tête : en 1527, l'orgue de la cathédrale de Zurich fut brisé et le chant y cesse complètement. Au XVIIe s., les églises protestantes imitèrent rapidement les usages des chapelles vénitiennes, et introduisirent l'usage des cantates. Mais, après l'époque glorieuse de la cantate religieuse de Bach et de ses contemporains, une réaction se produisit dans les églises protestantes allemandes, contre le développement musical, et amena une décadence complète au XIXe s. L'usage de l'orgue, en particulier, fut à nouveau violemment attaqué; ardemment défendu, il finit par l'emporter. — *Les calvinistes supprimèrent toute autre M. que le chant populaire des paraphrases des psaumes (voy. ce mot) et des « chansons spirituelles » : mais, à dater au moins de 1565, ils admirent leur harmonisation à plusieurs voix, et, peu à peu, reprirent l'usage de l'orgue. — *Dans l'église anglicane, la M. cultuelle a gardé pour base les usages catholiques, avec addition de chorals luthériens et d'autres chants analogues; les phases de son développement furent exactement les mêmes que dans l'église catholique romaine. L'*anthem* = antienne, fut l'une des principales formes particulières à ses compositeurs. De nos jours, le chant grégorien restauré d'après les principes des Bénédictins et les pièces anciennes *a cappella* ont retrouvé droit de cité et avoi-

sinent volontiers des compositions modernes de M. sacrée. — **3.** *M. religieuse russe.* Seule parmi les autres églises d'Orient catholiques ou séparées, l'Église russe s'est constitué un répertoire de M., en supplément à son chant liturgique. Elle eut d'ailleurs de bonne heure sa notation et ses airs traditionnels; les chants dits *Znammenoie Penie* et leur notation en neumes spéciaux remontent aux XIIe et XIIIe s. Smolensky en a donné une édition moderne et, avec Metallow, a, depuis 1887, consacré de grandes publications au répertoire et à l'histoire du chant religieux russe. Il a réussi à fonder la première bibliothèque spéciale de ce chant, où abondent les œuvres chorales de trois à douze voix (447 numéros à douze voix), et même à seize, vingt-quatre et jusqu'à quarante-huit voix. D'où il résulte que la Russie (au moins à partir du XVIe s.) a possédé à l'égal des autres nations une école florissante de contrepointistes. La différence de langue et de liturgie a causé l'ignorance du monde musical relativement à cette production considérable. Un style plus moderne et profane apparut au XVIIIe s. sous l'influence des italiens russifiés, Galuppi et Sarti. Le Russe Bortniansky en est le représentant le plus connu. Tous ceux qui ont entendu les chœurs religieux russes, dans les églises, et, pendant la guerre, dans les camps, ont été frappés de leur beauté. On a décrit ces chants : des mélodies très simples d'un ambitus restreint, accompagnées à demi-voix par les autres parties du chœur et donnant l'idée d' « une voix qui prie au nom de tous les fidèles, sans que ceux-ci s'abstiennent de prendre une part effective à l'acte d'adoration ». La beauté des voix a puissamment contribué à l'effet produit sur les auditeurs étrangers par ces chœurs; les basses sont renommées. De plus, les peuples slaves ont « la notion de l'harmonie ». La M. russe ne supporte pas d'accompagnement : elle est complète, vocalement. Les dessins mélodiques sont très simples; il y a une grande proportion de récitatifs et de mélodies sur très peu de notes. Des compositeurs modernes russes ont harmonisé à quatre voix d'anciennes mélodies, ou en ont composé de nouvelles : ce genre mixte n'est pas toujours des plus heureux. La chapelle impériale russe, recrutée dans les conservatoires, offrait aux étrangers des exécutions exceptionnellement brillantes. Les musicologues russes prêtent depuis quelque temps une grande attention à leur ancienne M. En dehors des publications signalées plus haut, le pope Kourloff a publié des éditions populaires des chants liturgiques russes, pour inciter le peuple à y participer. — **4.** *M. israélite.* En dehors de sa cantillation liturgique et purement traditionnelle, soumise, comme telle, à de multiples variations, parmi lesquelles il est malaisé de discerner la part exacte des divers éléments d'origine, le culte israélite ne possède plus de chants antiques. On regarde comme datant de « l'aube de la Renaissance » les plus anciens de ceux qui forment la partie musicale du répertoire synagogal. Halévy est l'auteur du *Halel*, « morceau capital » de ce même répertoire; la *Prière de Moïse*, de Rossini, est chantée traditionnellement depuis 1872 dans les temples de Paris pendant les cérémonies nuptiales. Le recueil de M. publié en 1895 par Samuel David contient avec des chants anciens recueillis, mais « simplifiés, épurés » par l'auteur, des morceaux modernes dans le pire style des plus médiocres maîtres de chapelle chrétiens, et des arrangements d'œuvres classiques, tels qu'ils les pratiquent (adagio de la *Sonate pathétique*, larghetto de la *IIe Symphonie* de Beethoven, avec textes hébreux). Le chant *Kol nidrei*, dont Max Bruch a fait une pièce instrumentale, est rangé parmi les mélodies « traditionnelles ». L'orgue est admis, avec recommandation d'être sobre d'improvisations; la harpe est « l'instrument sacré par excellence ». || *M. de scène.* On donne ce titre aux suites de morceaux écrits pour servir d'ouverture, d'entr'actes, et pour accompagner certaines scènes parlées d'un drame, d'une tragédie, etc. [*De telles compositions, pour lesquelles on puisait souvent dans le répertoire symphonique ordinaire, ont toujours été en usage, dès au moins le XIVe s., pour les représentations des mistères; la fin du XVe s. et le XVIe, où furent écrits et joués de nombreux drames accompagnés de M., nous en donnent de fréquentes mentions, et les premiers essais qui préparèrent l'opéra, offrent, dans le « ballet de cour » du XVIe et des premières années du XVIIe, des exemples abondants de ce genre de productions]. Parmi les plus célèbres compositions modernes de ce genre, on doit citer les partitions écrites par Beethoven pour *Egmont*, de Gœthe (1810), par Mendelssohn pour *Le Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare (1826 et 1843), par Meyerbeer, pour *Struensée*, de Mich. Beer (1846),

par G. Bizet, pour *L'Arlésienne*, de Daudet (1872), par Massenet, pour *Les Erynnies*, de Leconte de Lisle (1873), par V. d'Indy pour *Médée*, de Catulle Mendès (1898). || *M. symphonique.* (Voy. *M. instrumentale, instruments, symphonie.*) || *M. turque.* On a désigné sous ce nom un genre de bande de M. militaire mis à la mode dans la seconde moitié du XVIIIe s. et resté en usage assez longtemps. La mention du « croissant » autrement dit « chapeau chinois » dans la M. du duc d'York, en 1783, est l'une des plus anciennes de celles qui concernent la M. en Occident et peut servir à en calculer la date d'introduction dans les bandes européennes. Les simples voyageurs revenus de Constantinople aussi bien que les hommes de guerre ayant eu à combattre les troupes du sultan connaissaient l'étrange « M. de janissaires », groupement d'une quinzaine d'exécutants jouant à l'unisson de quelques hautbois aigres et de flûtes criardes, avec un vacarme désordonné de petites timbales, de tambours, de triangles, de clochettes, de cymbales, de grosse caisse. Où débuta, dans les armées, l'épidémie de M.? D'aucuns assurent que ce fut en Pologne, où Auguste II (1709-1733) aurait obtenu, de son voisin le sultan, l'envoi d'une bande complète de janissaires, entièrement équipée. Mais d'autres écrivains placent l'événement en Russie, du temps de l'impératrice Élisabeth (1741-1763), chez laquelle un musicien allemand, ayant passé par le Bosphore, serait venu former des Slaves au maniement de l'orchestre turc. Selon le rapport assez vague de Schubart, le même goût ou la même aberration aurait gagné vers 1750 les cours allemandes. L'adoption de la M. fournit un prétexte facile à l'imagination des dessinateurs de costumes, et l'on vit les nègres y faire prime; ils y furent habillés de tuniques tailladées, aux couleurs éclatantes, et coiffés d'énormes turbans et pour achever de donner à leur réunion un cachet d'extravagance, on leur apprit à accomplir tout en marchant des prouesses d'acrobates, à jongler avec leurs baguettes, à frapper tambours, grosses caisses ou cymbales en faisant « toutes sortes de contorsions ». || *M. vocale* (Voy. *air, chant, chœur*, etc.)

Musiquer, v. intr. — familier. Faire de la musique. || Mettre des paroles en musique.

Musiquette, n. f. Par moquerie : petite et chétive musique.

Mutation, n. f. Changement que subit la réponse d'une fugue, par rapport au sujet, toutes les fois qu'elle module au ton de la dominante ou de celui-ci au ton principal. (Voy. *Jeux d'orgue* et *muances.*)

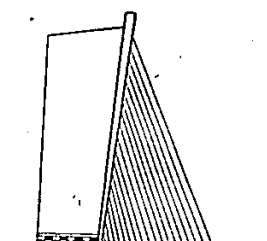
Mutisme, n. m. Impuissance d'articuler les sons.

Mutité, n. f. T. de médecine. Privation de la parole, de la voix articulée.

Mystère (ou mieux *mistère*), n. m. Spectacle semi-religieux et semi-populaire, qui se représentait au moyen âge sous le porche ou sur le parvis des églises et à l'embellissement duquel participaient les orgues et des instruments de musique de toute nature. [*Il a pour origine les tropes intercalés parmi les chants religieux et qui, dès le IXe s. ou le Xe, commencèrent à être partagés entre divers exécutants. Comme le trope était souvent d'inspiration dramatique, il donna naissance, au XIe s. environ, à des jeux liturgiques (*ludi*) qui mirent en scène, dans le chœur même de l'église, la représentation chantée et figurée des événements commémorés par la liturgie : la Résurrection, la Nativité, les scènes de l'Évangile, représentations pieuses intercalées au milieu de la célébration de l'office. Les jeux les plus remarquables de cette première époque sont ceux des *Prophètes du Christ*, des *Vierges sages et des Vierges folles* (où la langue vulgaire, alternée avec le latin, apparaît pour la première fois, commencement XIIe s.). Le célèbre jeu de *Saint-Nicolas* est déclamé, et marque la sortie du temple de ces pièces nouvelles. Au XIIIe s., apparaissent les *Miracles*, qui auront une vogue extraordinaire, et qui mettent en scène des événements merveilleux, vrais ou supposés.] Dans les diverses pièces appelées *Miracles de N.-D. par personnages*, de véritables intermèdes musicaux interrompent parfois l'action. Lorsque, notamment, les personnages de la pièce se trouvant dans une circonstance très pathétique, s'adressent en suppliants à la Mère de Dieu, Notre-Dame apparaît, accompagnée de l'ange Gabriel et de l'Ange Michel, quelquefois d'autres saints avec eux; et, pour solenniser cette apparition, N.-D. elle-même commande à ses compagnons de chanter, ce qu'ils font en forme de *Rondel*, après quoi N.-D. adresse un petit discours au personnage qui l'a invoquée et dit à son escorte : « Ralons-nous-en! » Des scènes de ce type sont reproduites par G. Paris et U. Robert dans leur édition des *Miracles de N.-D.*, comme faisant partie des

miracles de *Saint Jean-Chrysostôme*, de *Saint Guillaume du désert* (où la Vierge ordonne à Gabriel, Michel, sainte Christine et sainte Agnès : « Et si, chantez par amour fine, vous quatre ensemble. »), d'*Un marchand et un larron*, de *L'Empereur Julien*, etc. La *montre* du *M. des Actes des Apôtres* (composé vers 1450 par Arnoul et Simon Greban) était annoncée par une procession costumée entremêlée de groupes de musiciens, trompettes, clairons, tabourins suisses avec leurs fifres, hautbois, et même, pour le char du Paradis, chœur d'anges avec joueurs de flûtes, harpes, luths, rebecs et violes marchant autour du char. L'orchestre des M. variait selon les ressources locales, ou la présence de menestriers de passage. Il fallut dix mois de travail pour préparer la représentation du *M. des trois Doms* à Romans en 1509. L'orgue jouait dans les scènes de Paradis : *M. de la Passion*, entrée de Jésus à Jérusalem : « Ici se fait un doulx tonnoire en paradis de quelque gros tuyau d'orgue »; *M. de la Résurrection*, scène de la descente du Saint Esprit : « Ici se doit faire un tonnoire d'orgues et qu'ils soient bien concors ensemble ». Des chants liturgiques, choisis dans les livres des offices chantés, sont introduits à plusieurs reprises dans le M. de la Résurrection : *Conditor alme siderum*, *Hæc dies*, *Regina cæli*, etc.

Nable, n. m. * Instrument des Syriens et Perses dans l'antiquité, du type harpe, mais dont la boîte de résonance se trouve placée obliquement dans la partie supérieure.



Nable.

Nacaires, n. f. pl., du persan *naquara*. Au moyen âge, instruments de percussion en forme de petites timbales, empruntés à la musique orientale. Thoinot Arbeau (1588) appelle encore les timbales « le tambour des Perses ».

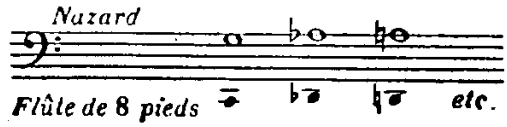
Nachthorn, n. m. all. littér. cor de nuit. Jeu d'orgue, en tuyaux bouchés, connu depuis le XVIIe s. et qui a conservé son nom allemand dans la facture moderne. Sa sonorité se rapproche de celle du cor.

Nachtigall, n. m. all. signifiant rossignol. Jeu d'orgue, sorte de mixture, du même genre que l'avicinium, le jeu d'Oiseau, de Rossignol (voy. ces termes), dans les anciennes orgues.

Napolitaine, n. f. Petite composition vocale profane, à 3 voix le plus souvent, dont un livre entier, de Giac. Celano, fut publié en 1582; un à 4 voix, de Sev. Cornet, en 1563, et des échantillons isolés dans les livres de Villotte ou de Azzaiolo (1557 et suiv.); de Bald. Donato (*Canzon Villanesche alla Napolitana*), 4 voix, en 1551; (voy. *Villanelle*); de Ferretti (*Canzone alla Napolitana*), à 6 voix, à 5 voix, depuis 1565 environ et Giov. de Macque, à 6 voix (1581 et suiv.).

Nasal, adj. Qui a rapport au nez. Son nasal, prononciation nasale.

Nasard, n. m. L'un des jeux de mutation simple de l'orgue, servant à renforcer la quinte du son fondamental dans le huit-pieds. Son modèle aigu s'appelle *larigot*.



Nasillard, adj. Se dit d'un son où la résonance nasale est exagérée, ou du son d'un instrument qui ressemble au nasillement.

Nasillement, n. m. Altération du son de la voix. Le N. résulte d'une inflammation ou d'un défaut de fonctionnement du voile du palais, qui perd la faculté de se contracter complètement; la communication de la gorge avec le nez se trouve alors trop étendue et la résonnance nasale s'exagère.

Nasonnement, n. m. Altération du son de la voix; provient de la diminution de la résonance nasale par suite de l'obstruction du nez, de la présence de végétations adénoïdes, etc., et produit une déformation des syllabes nasales, *an*, *on*, *in*, et des consonnes nasales, telles que *m*, que l'on prononce *b*.

Nature. Voy. *Solmisation*.

Naturel, adj. m. et f. **1.** *Son naturel*, celui qui n'est pas affecté d'un accident, dièse ou bémol. ‖ **2.** *Gamme naturelle*, celle des physiciens, qui n'a pas subi l'effet du tempérament. (Voy. *gamme*.) ‖ **3.** *Instrument naturel*, se dit des instruments à vent qui se jouent par le seul secours des lèvres de l'exécutant, sans clefs ni pistons. ‖ **4.** Voy. *Hexacorde*.

Neuf-huit, mesure ternaire composée de trois noires pointées. (Voy. *Mesure*.)

Neumatique, adj. Qui a rapport aux neumes. (Voy. *Notation neumatique.*)

Neume, n. m. et qqf. f. **1.** Figure de note. (Voy. *Notation neumatique.*) ‖ **2.** Formule mélodique ornementale ajoutée aux chants liturgiques. Au cours du moyen âge, dans le but de faire paraître l'office plus solennel, on avait accoutumé d'ajouter aux antiennes et à certains répons, des vocalises de rechange, souvent interminables, appelées N. Ces vocalises tantôt s'intercalaient sur certains mots, tantôt s'adaptaient à la dernière syllabe; en elles-mêmes, elles n'avaient aucune signification. Un canon du synode de Reims en 1583, en ordonna la suppression, mais sans toucher aux mélodies elles-mêmes. Ces sortes de N. sont encore en usage dans certains pays.

Neumer, v. tr. Noter une musique en neumes. On dit d'un manuscrit qu'il est n., lorsqu'il contient des chants en notation neumatique.

Neuvième, n. f. Intervalle de neuf degrés, formé d'une octave et une seconde. Redoublement de la seconde. (Voy. *Accord, Dissonance, Enchaînement* et *Saut.*)

Nez, n. m. *Organe placé au-dessus de la bouche humaine et destiné, du point de vue vocal, à servir de résonateur. Lorsque, pour une raison quelconque, les organes vocaux sont altérés, la résonance nasale s'en trouve renforcée, d'où le nasillement et le nasonnement. Les personnes malhabiles à se servir de leur voix arrivent dans le chant au même résultat : on dit qu'elles « chantent du nez ». Cependant, ce qui paraît comme un défaut dans l'art occidental moderne a été longtemps et est encore considéré comme une élégance dans l'art vocal des peuples de l'Orient; la notation byzantine contient même un signe spécial indiquant les endroits où il faut plus particulièrement chanter du nez en renforçant ce son intérieur, *endephonon.*

Nocturne, n. m. **1.** *Ce nom s'applique d'abord, dans l'office religieux, aux trois parties des Matines, nommées aussi Ténèbres pendant la semaine sainte, et pour lesquelles Palestrina, Ingegneri et Victoria ont composé leurs immortels Répons (voy. ces divers mots). ‖ **2.** Au XVIIIe s., le *notturno* s'entendait, dans un sens analogue à la sérénade, d'un morceau instrumental exécuté en plein air, de nuit, dans un jardin ou sous les fenêtres d'une personne que l'on voulait fêter ou honorer. Ce titre a été donné à des compositions de Michel Haydn (1772) et de Mozart (1776) pour petit orchestre. Ces ouvrages, comprenant une série de petits morceaux séparés les uns des autres, étaient destinés à des exécutions en plein air, de nuit. Il n'y a aucun rapport de forme entre le notturno pour petit orchestre, de l'époque classique, et les N. modernes. Dans le XIXe s. le même titre fut donné à de petites pièces de musique de chant à deux voix, d'un caractère analogue à celui de la romance, tels les N. de Mme Gail, tout au début du siècle, ceux de Blangini. Le charmant duetto pour 2 voix de femmes, dans *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz (1856), rentre dans le style du N. En même temps, le pianiste irlandais John Field (1782-1837) et le Polonais Chopin (à partir de 1834) fixèrent la forme du N. pour piano, qui est un morceau de mouvement lent et d'expression pathétique ou sentimentale avec ornements mélodiques, sur le plan très simple du *da capo*, souvent avec une accélération de mouvement dans la partie centrale. Les deux N. pour orchestre, de Debussy, *Nuages* et *Fêtes*, datent de 1900.

Noël, n. m. Cantique spirituel, en langue vulgaire, en l'honneur de la naissance de J.-C., ou chant populaire auquel les réjouissances de la fête de Noël servent de prétexte. Ces mentions de l'usage des chants en langue vulgaire pendant la nuit de Noël se rencontrent dès le XIIe s. (mais les plus anciens N. proprement dits ne remontent pas au delà de la seconde moitié du XVe s.). Plusieurs livres de N., ordinairement sans musique notée, furent imprimés dans la 1re moitié du XVIe s. Leurs titres les disait « reduitz sur le chant de plusieurs chansons nouvelles », ou « composez sur plusieurs chansons tant vieilles que nouvelles ». Beaucoup étaient en patois, mais composés par des « lettrés », le curé Lucas Le Moigne, le chapelain et organiste Daniel, dit Mitou. Les N. de Jean Daniel, dit maître Mitou, publiés pour la première fois à Lyon, sans date (XVIe s.), et souvent réimprimés pendant les deux siècles suivants, ne sont aucunement religieux, ni par le caractère familier et bouffon des textes, ni par la musique à laquelle ils s'adaptaient, qui était, selon leur titre « le chant de plusieurs belles chansons ». Vers le milieu du XVIe s., Nicolas Denisot « entreprit de ramener la gravité dans les N. ». Il fit paraître au Mans; sans date et à Paris, 1553, sous l'ana-

gramme de son nom, le comte d'Alsinois, 2 livres de Cantiques et N., dont le second renferme 13 cantiques avec musique. La musique de ces N. a été traitée sur l'orgue par Boëly (vers 1840). Les *N. nouveaux* et *Cantiques spirituels* de François Colletet, 1660, plusieurs éditions, étaient rimés « sur les plus beaux airs de cour et chants du temps ». D'innombrables éditions furent faites, depuis les dernières années du XVIe s. jusqu'au XIXe s., de la *Bible des N.*, dont les colporteurs répandaient des exemplaires dans les provinces. Les N. de Saboly, en patois provençal, parurent en livraisons, sans musique, de 1669 à 1674. On les a réédités en 1856 avec musique recueillie d'après la tradition et d'après un ms. du XVIIIe s. Les N. de Piron parurent en feuilles volantes de 1692 à 1719. La forme musicale du N. ne diffère en rien de celle de la chanson et du vaudeville; la forme littéraire, guère davantage. Leur naïveté est factice. Il n'y est pas fait place, ou rarement, à la prière. Ce sont des chansons de réveillons, non d'église. Lorsque les timbres sont indiqués, ce sont des chansons profanes, très profanes, des airs de danse, des airs à boire, des vaudevilles. En plus des N. cités précédemment, les N. bourguignons de Bernard de la Monnoye, les N. provençaux de Saboly, etc. n'ont pas d'autre musique. Cependant des N. artistiques ont été composés. Les *Meslanges* de du Caurroy, publiés en 1610, contiennent, en contrepoint serré, des N. polyphoniques à quatre voix et plus, de construction intéressante. Auxcousteaux vers 1655, a publié deux livres de N. et Cantiques spirituels avec basse continue. Les N. populaires arrangés « pour les instruments » étaient en faveur aux XVIIe et XVIIIe s. On en trouve plusieurs en symphonie dans les manuscrits de M. A. Charpentier, et il n'est presque pas d'organiste connu qui n'ait laissé quelques variations sur ces thèmes. Les N. pour orgue de Gigault, Lebègue, Dandrieu, et plus tard, Boëly, sont justement célèbres. A la chapelle du roi, la musique exécutait dans la nuit de Noël, pendant la 1re et la 3e messe, des N., pendant la seconde un motet. En 1738, ce furent Guignon et Guillemain qui jouèrent les N. ensemble, à 2 violons. L'usage des N. est constaté en Angleterre, où on les appelait, du temps de la reine Élisabeth, *Christmas Carols*, et où il est encore de coutume d'en chanter. En Allemagne, Luther en adopta l'usage et en écrivit lui-même.

Noeud, n. m. Point du train d'ondes où se rencontrent les ondes animées de vitesses contraires; tous les nœuds sont à distances fixes les uns des autres, et égales à une demi longueur d'onde. (Voy. *Onde, Vibration.*)

Noire, n. f. Nom d'une figure de note, dans la notation moderne, affectant la forme d'une ronde pleine et munie d'une queue, et valant le quart de cette ronde. (Voy. *Valeurs.*)

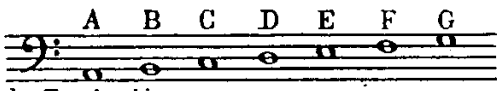
Non troppo, loc. ital., = pas trop, employé dans l'indication des mouvements ou des nuances : *non troppo allegro* = pas trop vite; *non troppo forte* = pas trop fort.

Notation, n. f. *Ensemble des signes conventionnels par lesquels on indique les sons de la musique et leur interprétation. Les N. ont varié suivant les périodes et les genres de musique. Nombre de peuples, dotés d'un système de musique à une époque très ancienne, n'ont jamais eu l'idée même d'une N., tels en Orient (musique syrienne, chaldéenne, arabe, etc.). Dans l'antiquité, les Grecs inventèrent un ensemble de N. très compliqué. Plus près de nous, des N. neumatiques et alphabétiques en se fusionnant, donnèrent naissance, d'une part, à celle du chant grégorien, d'autre part, à celle de la musique mesurée, qui se transforma elle-même suivant les âges, et suscita des essais nouveaux. On ne parlera pas ici des N. anciennes des peuples de l'Extrême-Orient (Chine, Japon), de l'Asie centrale (Thibet), ni des N. spéciales usitées dans les manuscrits orientaux (Hébreux, Arméniens) et byzantins. Les autres systèmes de N. sont classés par ordre *alphabétique.*

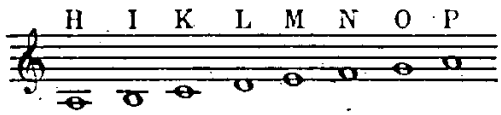
‖ N. *alphabétique.* — L'antiquité grecque faisait usage d'un double système de N., instrumentale et vocale, constitués par des signes semblables ou analogues à ceux de l'alphabet, disposés debout, couchés ou renversés. L'un, proprement instrumental, appliquait les lettres d'un alphabet spécial, à la désignation des cordes de l'instrument : c'est le principe des *tabulatures.* (Voy. ce nom.) Ces signes se succédaient dans l'ordre d'accord des cordes. L'autre système, réservé à la musique vocale, représentait idéalement par les lettres, dans l'ordre même de l'alphabet classique, les sons de la gamme chromatique dans l'ordre descendant.

La N. des Grecs fut adoptée comme de plein droit par les Latins, qui en fixèrent le point de départ au son placé une octave au-dessous de la *mèse* des anciens, c'est-à-dire au la^2^

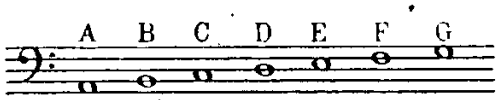
des théoriciens modernes, désignés par A dans la nomenclature alphabétique dont il va être parlé. Les professeurs du moyen âge, qui se servaient du *monocorde* (voy. ce mot) pour l'étude des intervalles et pour l'enseignement du chant, prirent l'habitude de graver sur la boîte de résonance des caractères propres à désigner les sons et ils empruntèrent ces caractères à l'alphabet courant, qui était l'alphabet latin. La N. dite *boétienne*, ainsi nommée d'après l'emploi qu'en fit Boèce (VIe s.) dans son *de Institutione musica*, sans probablement en être l'inventeur, désignait les sons de deux octaves de la gamme diatonique obtenus sur le monocorde, par les lettres A et P. On en possède plusieurs monuments dans des manuscrits du moyen âge, et notamment dans le célèbre *Antiphonaire* conservé à Montpellier, où les chants liturgiques sont notés simultanément en lettres et en neumes (XIe s.). La N. boétienne permet donc d'embrasser une double octave : ce fut la N. des *quinze lettres* :



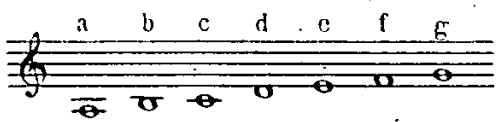
I. *Traduction*

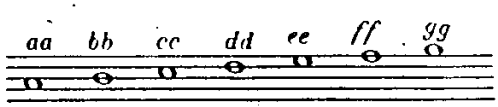


La constitution de la N. alphabétique a varié pendant le haut moyen âge. Dès un temps reculé, d'autres auteurs, considérant que la seconde octave double exactement la première, préférèrent se contenter des sept premières lettres, de A jusqu'à G, qu'ils traçaient en majuscules pour l'octave grave, en minuscules, *a* à *g*, pour l'octave aiguë; après quoi ils vinrent à doubler les minuscules, *aa*, etc., pour exprimer les sons contenus dans une 3e octave, à l'aigu :



II. *Traduction*





La présence dans les plus anciennes pièces de chant d'un son placé un ton au-dessous du premier A, ou une octave au-dessous du premier G, fit introduire l'usage de la lettre grecque majuscule correspondante Γ (*gamma*), qui donna son nom à la série ascendante diatonique, ou *gamme* (voy. ce mot). Cette série, donnée par Odon de Cluny († 942) et autres auteurs du moyen âge : ΓABCDEFG, *a*, etc., se traduit donc de nos jours par *sol la si ut*, etc.

Cette série se complète par la différenciation du B *rond* et du B *carré* (voy. ci-après) et elle permet au moins la N. théorique dans les méthodes, pendant que se développe dans les livres de chant liturgique la N. neumatique. On la trouve appliquée aussi à des chants profanes en langue vulgaire, et même encore à des chants de minnesinger allemands de la fin du XIVe s.

La distinction du B rond et du B carré résulta au moyen âge de la nécessité de faire accorder la division de l'échelle par octaves avec celle par tétracordes, que l'antiquité avait léguée. En effet, pour pouvoir constituer au milieu de l'échelle de 15 sons une octave dont les intervalles se succèdent dans le même ordre que ceux de l'octave aiguë et de l'octave grave, comptés en descendant, selon l'usage antique, il faut abaisser le si d'un demi-ton; on le fit en distinguant dans la N. le si abaissé par la forme arrondie du *b* minuscule, dite *b* molle et le si naturel par la forme carrée ou *b* carré, qui furent l'origine du bémol et du bécarre, *b quadratum*, *b quadrum* (voy. ces mots).

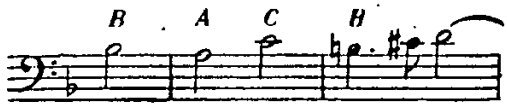
Après que la N. *diastématique* (voy. plus bas) eût été adoptée par les musiciens, la N. alphabétique resta employée par les théoriciens, comme ne nécessitant pas de signes spéciaux, et n'occupant pas autant de place que la portée.

Mais, à mesure que le progrès des études scientifiques portait à considérer un nombre d'octaves plus étendu que le système des 15 notes autrefois suffisant à la pratique du chant et aux calculs limités des savants, on dut chercher dans le redoublement des lettres et dans l'emploi des indices un moyen d'exprimer la hauteur des sons. D'autre part, l'usage des sept premières lettres de l'alphabet subsiste comme dénominations des sept notes de la gamme, dans les pays de la langue anglaise et allemande; chez ceux-ci, le B resta attribué au si bémol et l'H fut introduit pour exprimer le si naturel, ou bécarre.

D'autres systèmes alphabétiques furent en usage dans l'antiquité et au moyen âge, par exemple, la N. par *voyelles grecques*, dans les papyrus gnostiques, la N. nommée *dasienne* dérivée de certains accents, en usage dans des traités du IXe s., et un autre emploi de la série A-G, appliquée au clavier des orgues. Chez Hucbald, par exemple (IXe-Xe s.), les lettres A-G sont employées dans ce cas pour les sons ut-si; chez Notker Labeo († 1022), on trouve la succession EFGABCD, etc., comme équivalent de la série l'ABCDEF, etc. Cet emploi fixe donc à notre *ut* l'A du clavier des orgues de ce temps. (Voy. aussi *Solmisation*.)

A l'époque actuelle, la N. alphabétique subsiste à l'état purement théorique en tant que nomenclature scientifique, chez les nations qui désignent les notes de l'octave par les huit premières lettres de l'alphabet, soit l'Allemagne, l'Angleterre. On s'en sert, dans les traités de physique, par exemple, où elle économise la place dans les pages, et les frais de gravure; dans les catalogues, où les premières notes d'un thème peuvent être indiquées par les noms des lettres; dans la facture des pianos, où les noms des notes que rendent les cordes sont marqués par les lettres à côté des chevilles, pour guider le travail de l'accordeur. Mais des divergences se produisent dans chaque branche entre les applications de ce principe. Chez les physiciens, tantôt les octaves successives sont différenciées par l'emploi des majuscules pour l'octave grave, des minuscules pour l'octave moyenne, des minuscules redoublées pour l'octave aiguë; tantôt par l'emploi de minuscules soulignées de deux traits, d'un trait, puis de minuscules simples, et de minuscules surmontées d'un trait et de deux traits, pour une échelle ascendante de cinq octaves. Dans les ouvrages théoriques, la différenciation des octaves s'obtient, soit par l'emploi d'indices désignant l'octave dans laquelle se place le son voulu, A^1, B^1, etc., ou A_1, B_1, etc., soit par la succession des majuscules, minuscules, et minuscules doublées (comme plus haut), pour désigner les trois octaves moyennes dans leur succession ascendante. La langue allemande use, pour exprimer les altérations des notes, par dièses ou bémols, d'un système d'altérations des lettres, l'addition d'une S ou des lettres ES désignant le bémol, celle des lettres IS, les dièses : As = la bémol; Ais = la dièse.

Quelques compositeurs se sont plu à prendre pour thèmes de tel ou tel ouvrage, les notes correspondant aux lettres ou aux syllabes d'un mot ou d'un nom : B-A-C-H, dans la N. alphabétique allemande, exprimant les notes si ♭, la, ut, si naturel, ces lettres forment un thème musical que Bach lui-même a pris pour troisième sujet de la fugue inachevée qui termine son *Art de la Fugue* :



Voir encore les « lettres dansantes » sur le nom de Mme Abbeg (A-B-B-E-G = la, si♭, si♭, mi, sol) dans la *Fantaisie op. 1* de Schumann, ou son *Souvenir sur Gade* (G-A-D-E = sol, la, ré, mi) dans son *Album pour la jeunesse*, etc.

On peut rattacher aux N. alphabétiques l'emploi des voyelles empruntées aux syllabes d'un nom, rapprochées des notes de la gamme. Josquin Després composa, pour l'offrir au duc de Ferrare Hercule Ier, une Messe dont le thème était formé par les voyelles des syllabes composant les mots « Hercules Dux Ferrarie », soit *ré ut ré ut ré fa mi ré*. Quelques autres maîtres usèrent de procédés semblables, déjà indiqués au XIe s. par Guido d'Arezzo à l'usage des compositeurs manquant d'inspiration.

Enfin, il faut signaler que les lettres C F G de la N. alphabétique sont l'origine des clefs d'ut, fa, sol (voy. *Clefs*), et que le B, sous ses deux formes, est l'origine du bémol, du bécarre et, disent certains, du dièse (voy. ces mots. Voir aussi IV. *Tonic-sol-fa*).

‖ N. *blanche*. (Voy. N. *proportionnelle*.)

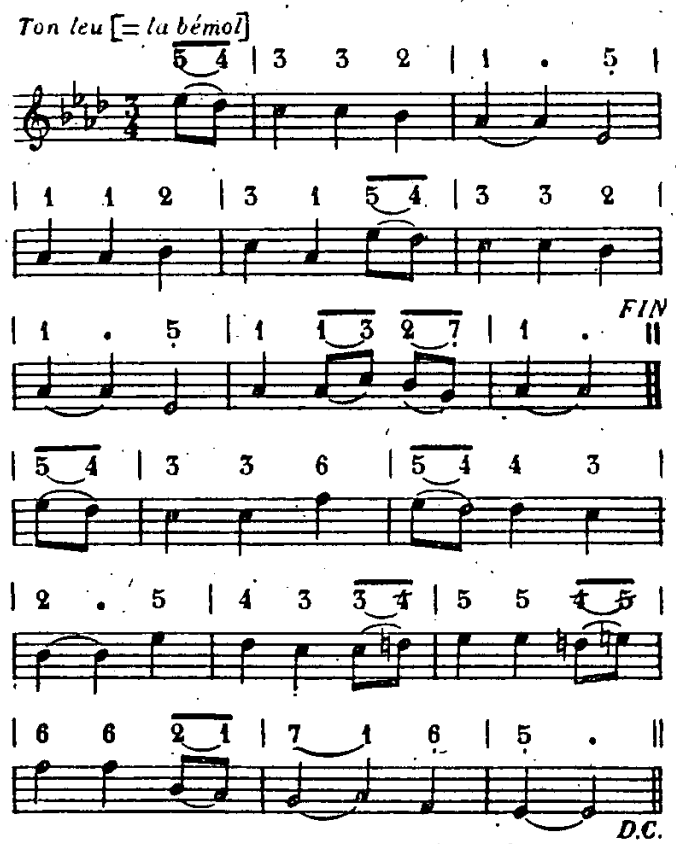
‖ N. *boétienne*. (Voy. N. *alphabétique*.)

‖ N. *carrée*. (Voy. N. *grégorienne*.)

‖ N. *chiffrée*. — *Dans l'antiquité grecque, les lettres ayant la valeur de chiffres, il est possible que les N. antiques, qui nous paraissent alphabétiques, aient été considérées à certaines époques comme des N. chiffrées. De fait, les théoriciens du moyen âge, en dehors de la N. alphabétique, et en sa place, se servaient parfois, au lieu du système des quinze lettres ou des deux octaves répétées, des nombres 1 à 15; A (la) correspondait à 1, etc.; le si de la seconde octave étant la note 9, la distinction du si bémol et du si bécarre se faisait en les nommant *nona prima* (9e-1e) et *nona secunda* (9e-2e). Il ne semble toutefois pas que cet usage ait été très répandu, lorsque, à la fin du moyen âge, la N. chiffrée apparaît tout à coup en

Espagne, avec l'emploi des sept premiers chiffres pour désigner les sept notes de la gamme :
1 2 3 4 5 6 7
(ut ré mi fa sol la si)
ou, par B molle :
1 2 3 4 5 6 7
(fa sol la si♭ ut ré mi)

A l'octave grave, les chiffres sont dotés d'un petit crochet en bas; à l'octave moyenne, ils conservent leur forme; à l'octave aiguë, les chiffres sont suivis d'un petit point en haut : 1· 2·, etc. Les silences sont marqués par des traits obliques en travers de la ligne. Des indications empruntées à la notation mesurée complètent cet ensemble (v. exemple au mot *Tablature*), dont le ton ou l'armature sont indiqués en tête du morceau. La presque totalité des œuvres de musique instrumentale publiées en Espagne jusqu'au cours du XVIIe s. reposaient sur ce principe. En France, il fut introduit par un confrère du P. Mersenne qui avait traité de cette N. Le P. Souhaitty publia plusieurs recueils de chant notés d'après cette méthode, qui semble avoir eu quelque succès entre 1660 et 1680. Puis on n'entend plus parler de la N. chiffrée jusqu'à J.-J. Rousseau, qui la propose à nouveau; son appel reste sans réponse, jusqu'à ce que Galin, vers 1820, la reprenne en grand, faisant de ce principe l'ensemble de tout un système nommé *galinisme* du nom de son inventeur, continué et perfectionné par Pâris et Chevé. Beaucoup de mélodies ont été publiées depuis une centaine d'années d'après cette méthode, à l'usage des milieux populaires. Un arrêté ministériel en prescrivit même l'enseignement obligatoire dans les écoles normales d'instituteurs (1905). — Mais son succès est limité, et il ne semble pas qu'un avenir bien fécond soit réservé à ce genre de notes. En effet, s'il faut lui reconnaître le très grand mérite de rendre accessible une mélodie chorale simple à un ensemble d'enfants et d'exécutants sans grande culture, de supprimer les difficultés apparentes de lecture et d'intonation en notant toujours par le mode, et non par le ton, on n'est pas parvenu à lui conserver ces avantages, lorsque la mélodie devenait plus complexe, ou l'harmonie plus recherchée : c'était déjà la raison qui l'avait fait abandonner au XVIIe s. De plus, ceux qui ont étudié avec la N. chiffrée sont obligés de réapprendre la N. usuelle pour lire et exécuter les éditions ordinaires de musique, et c'est là peut-être son tort le plus grave. Réduite à une mélodie simple et chorale, à une harmonie peu compliquée, ou à titre de sténographie musicale, la N. chiffrée peut être des plus utiles. Par rapport à sa forme primitive, le point indicateur de l'octave aiguë a été placé sur le chiffre, et on a de même marqué l'octave grave par le point en dessous. Des traits obliques indiquent les dièses et les bémols, le zéro les silences, des points les tenues :

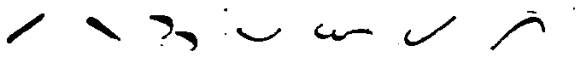


(*Mélodie* de GRÉTRY.)

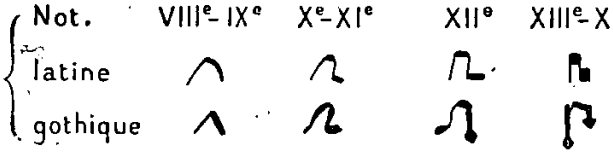
‖ N. en *couleurs*. (Voy. N. *proportionnelle.*)

‖ *N. diastématique.* On réunit sous ce nom les systèmes de N. dans lesquels sont figurées à la vue, les distances sonores. Les premières N. neumatiques laissaient régner à cet égard une complète incertitude. Les essais pour y remédier apparaissent vers le XIe s., à la fois de tous côtés. De même que pour écrire droit les scribes traçaient une ligne sur le parchemin, de même commencèrent-ils à

prendre une ligne idéale pour point de repère dans la situation des neumes. Dans les manuscrits aquitains du XIe s. apparaît déjà une ligne unique entaillée dans l'épaisseur du parchemin; dans les mss italiens, cette ligne, tracée en rouge, reçoit l'addition de la lettre F, placée au commencement, qui précise sa signification et sert de clef. Les témoignages des théoriciens s'ajoutent aux monuments notés pour montrer dès cette époque l'élargissement de ces tentatives, l'addition des lignes en creux, puis d'une ligne jaune avec la lettre C. Guido d'Arezzo présente au pape Jean XIX un Antiphonaire ainsi noté. A défaut de couleur rouge, on ajoute un point à l'F. Pendant le XIIe s., la N. diastématique, sur portée, gagne toute l'Europe. L'Allemagne l'adopte la dernière. Les lignes, en nombre variable, constituent la portée; les lettres placées au début deviennent les clefs. (Voy. les mots *portée* et *clef*, où on traite en détail de leurs origines et modifications.) Les neumes, gardant leurs formes propres, sont placées sur les lignes. (Voy. *N. grégorienne* et *N. neumatique*.) On nomme souvent *guidonienne* du nom de son propagateur, cette première phase de la N. sur portée. || N. *ekphonétique*. N. en usage pour la N. du chant religieux byzantin, avant le Xe s., et dans laquelle les plus récents historiens reconnaissent l'origine de la N. *constantinopolitaine*, elle-même regardée par divers auteurs comme principe de toutes les N. neumatiques de l'Orient et de l'Occident.



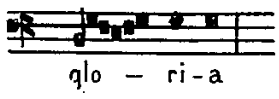
Cette N. repose sur une série peu nombreuse de signes en forme d'accents, qui concernent : la hauteur des sons (accents aigu, grave et circonflexe); leur durée (longue, brève); l'expression ou l'ornementation; enfin, quatre signes pour l'intonation, la liaison ou la séparation des mots ou des phrases et la fin. || N. *gothique*. (Voy. N. *grégorienne*.) || N. *grégorienne* ou du « chant grégorien. » (Voy. ce terme.) Dans ses premiers siècles, le chant grégorien usa des N. en usage, alphabétiques, neumatiques, diastématiques, etc. Au XIIe s., l'invention de la N. proportionnelle (voy. ce mot) ayant déterminé de nouvelles formes, pour la musique mesurée, le chant liturgique resta noté suivant le stade auquel était alors parvenu la N. diastématique, avec quelques légères modifications. Aussi appelle-t-on couramment N. grégorienne la N. du XIIe s., conservée dans les chants liturgiques. A cette époque, le principe de la portée et des clefs, en s'affermissant, entraîna une modification graduelle des figures de notes. Les neumes prirent une apparence différente selon les contrées. Deux courants se distinguent, l'un allemand, l'autre latin (italien et français), qui aboutissent à des formes d'aspect opposé. En prenant pour exemple un seul signe, la *clivis*, on la trouve tracée :

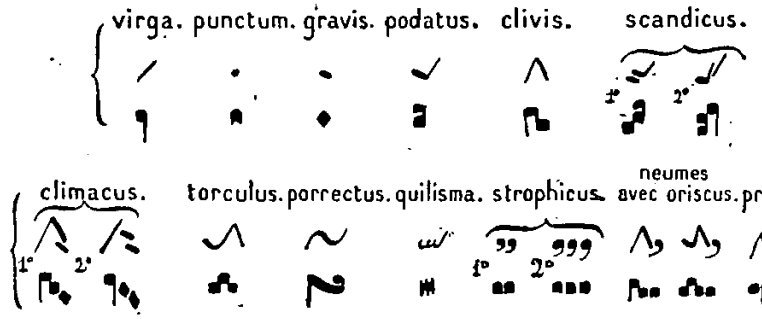


La N. latine fut connue sous le nom de N. *carrée*, à cause de la forme de ses principaux éléments; l'autre a été désignée, en Allemagne sous le nom de N. *à têtes de clous* (*huffnagel* ou *rossnegel*), et est plus connue hors de ce pays sous le nom de N. *gothique*. Elles restèrent toutes deux ainsi en usage, jusqu'au moment où l'imprimerie devait, en répandant les éditions, porter au chant neumatique, ainsi conservé, un coup mortel. (Voir plus loin les formes de la notation grégorienne.)

A l'époque de l'invention de l'imprimerie et jusque vers la fin du XVIIe s., les deux formes différentes de notes se maintinrent en usage pour la N. du chant liturgique, la N. carrée, adoptée en France et dans les pays latins, en Angleterre et dans une partie de l'Allemagne, et la N. gothique, limitée aux pays allemands et à la Suisse. Ces deux N. sont en usage, dans ces régions, à la fois dans les imprimés et dans les manuscrits. Une grande difficulté pour les imprimeurs était de figurer les signes neumatiques en se servant de caractères isolés rapprochés les uns des autres, au lieu de caractères spéciaux. De cette condition matérielle résultèrent même de grands changements dans les mélodies. Le point ou brève prit la forme d'un petit carré ■ plein, la semi-brève, celle d'un losange ◆, la longue, d'un petit carré plein muni d'une queue ▮. Leur confusion, et leur fusion, ligatures, ou groupes destinés à imiter les anciens neumes, entraînèrent beaucoup d'erreurs, en même temps qu'étaient abandonnées ou transformées certaines formules neumatiques. On trouve encore, entre 1568 et 1579, des livres liturgiques conformes, pour le texte, au bré-

viaire et au missel de Pie V, imprimés en caractères gothiques et avec la pure N. grégorienne latine ou carrée, telle qu'elle était usitée depuis quatre siècles. Mais bientôt on y introduit des formes empruntées à la N. proportionnelle. C'est dans les livres imprimés à Rome, sous la direction de Guidetti, à partir de 1582, que le chant romain commence à être noté en grosses notes pleines carrées avec points d'orgue, sans figures qui reproduisent le sens des ligatures anciennes, et des groupes d'origine neumatique. Trois figures de notes, la *caudée*, la *carrée* et la *losangée*, y sont employées sans représenter relativement l'une l'autre des valeurs absolues de durée. La N. carrée parvenue à ce stade, s'est maintenue jusqu'à nos jours pour le plain-chant. De son côté, la N. gothique évoluait également. Tout d'abord, elle se distingue au premier regard de la N. carrée du plain-chant en ce que l'unité rythmique, la brève, y est figurée constamment par la note losangée ✦ et la longue par une figure semblable munie d'une queue fort épaisse qui s'y soude par la pointe inférieure du losange. Cette N., spécialement allemande, se trouve dans les livres de chant liturgique manuscrits et imprimés, d'origine allemande, et datant des XVe et XVIe s. Elle est en même temps employée en Allemagne pour le chant en langue vulgaire, tant religieux que profane. Les groupes de sons analogues aux neumes s'y forment par l'accolement des deux figures principales de notes; mais leurs combinaisons sont en petit nombre. Cette N. subit des déformations analogues à celles de la N. carrée, et disparut devant elle, au XVIIIe s. Cependant, dans la seconde moitié du XIXe s., les travaux de restauration du chant grégorien allaient de nouveau poser la question. La N. carrée adoptée pour le plain-chant depuis le XVe siècle ne répondant pas à une traduction exacte des formes mélodiques du chant grégorien restauré, un retour à des formes graphiques plus rapprochées de l'écriture neumatique s'est accompli sous l'impulsion des Bénédictins français, auxquels revient l'honneur d'une reconstitution et d'une coordination du répertoire grégorien. Comme la N. du plain-chant, la N. qu'ils ont adoptée et dont les mérites d'exactitude et de clarté ont assuré le succès, repose sur la portée de quatre lignes, avec clefs de *fa* et d'*ut*, et sur l'emploi de figures de notes carrées et pleines, avec et sans queue, comme celles du plain-chant, mais plus légères d'aspect, et parmi lesquelles viennent prendre place des figures composées d'après les anciens neumes, exprimant les groupes de notes passant sur une même syllabe du texte et reproduisant les formes en usage du XIIe au XVIe s. Ces notes et ces figures reçoivent les noms des neumes dont elles sont issues et qui sont :





Il faut ajouter à ce tableau les formes composées, assez nombreuses. Quoique l'on remarque trois formes différentes de notes dans la N. du plain-chant et du chant grégorien, savoir, la caudée ou longue à queue, la carrée et la losangée, ces différentes figures n'expriment pas l'idée de valeurs, à la manière moderne, c'est-à-dire d'après des rapports fixes de durée. Mais, conformément à leur origine neumatique, les notes à queue expriment des sons plus élevés, les losanges des séries de sons descendants. Leur valeur se détermine par leur position dans la phrase, la syllabe sur laquelle elles se trouvent, etc. Voir comme spécimens de transcriptions de chants grégoriens en notes modernes, les exemples des articles *Chant liturgique*, *Direction*, *Hosanna*, *Mélisme*, *Ornement*. || N. *guidonienne*. (Voy. N. *grégorienne*.) || N. par les *intervalles*. Dans les livres de chant byzantin de l'église grecque, il y a un signe, non pas pour chaque son, mais pour chaque intervalle à partir d'un son donné. Ces signes sont des dérivés de la N. *ekphonétique*, diversement formés et tournés, et ayant changé en partie de signification. Leur système est d'ailleurs fort compliqué. En Occident au XIe s., Hermann Contract, moine de Reichenau, fit l'essai d'une N. où des lettres expri-

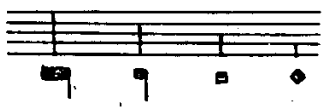
maient les intervalles : E = unisson; S = semi-ton mineur; T = ton; TS = tierce mineure (un ton et demi); TT = tierce majeure (2 tons); D = diatessaron (quarte); Δ = diapente (quinte); ΔS = sixte mineure (quinte et demi-ton); ΔT = sixte majeure (quinte et un ton); ΔD = octave (quinte et une quarte). On peut rapprocher ces désignations de celles qui figurent dans l'essai de portée suggéré par un traité du IXe s. (Voy. *Portée.*) || N. *mesurée.* (Voy. *N. proportionnelle.*) || N. *neumatique.* Bien que les spécimens les plus anciens de neumes latins remontent au VIIe s. et au VIIIe, les premiers indices qui peuvent servir à les expliquer sont vagues et se trouvent chez Aurélien de Réomé, chez Odon de Cluny, chez Hucbald (IXe et Xe siècles), qui se plaignent de l'incertitude tonale de cette écriture, mais lui reconnaissent des avantages sur la N. alphabétique, quant à la liaison, au trémolo, au mouvement, etc. Les formes génératrices des neumes sont les accents grammaticaux aigu et grave, et le trait horizontal qui indique le repos de la voix sur un même degré, puis la combinaison graduelle des premiers signes entre eux, pour former de petits groupes de sons. Par leur forme et leur position, les neumes même primitifs parlaient aux yeux et indiquaient d'une façon générale la direction de la mélodie et ses mouvements ascendants ou descendants. Les indications rythmiques y sont vagues et rares. Mais leur absence ou leur rareté est invoquée comme une preuve de plus de l'absence de différenciation des valeurs dans le chant grégorien, où règne le principe de l'égalité des notes, bien que certains musicologues modernes arrivent à proposer une lecture rythmique, mais non mesurée, des neumes. La forme des neumes a varié selon les lieux et les époques. Il était naturel que les copistes de manuscrits, travaillant en des monastères éloignés les uns des autres, vinssent à transformer les éléments d'une notation en elle-même incertaine. (Voy. tableau du § N. *grégorienne.*)

Les neumes *italiens* affectent des formes allongées et les virgae y sont élevées et presque verticales, leur corrélation avec les syllabes du texte est marquée par de longues barres droites qui rejoignent chaque voyelle. Les neumes *lombards* sont épais, exigent un large espace en hauteur au-dessus du texte, et dans leurs combinaisons en groupes, affectent souvent des formes étranges. Les neumes *messins,* issus du centre liturgique et musical que formait Metz à l'époque carolingienne, se répandirent au IXe-Xe s. dans la région de Metz, la Belgique, la France du Nord-Est et jusque dans l'Allemagne du Sud. Les copistes qui s'en servaient visaient à représenter à l'œil les différences de hauteur des sons, en modifiant le tracé des neumes. Les neumes *aquitains* usités dans la France méridionale (Aquitaine) et en Espagne, consistent presque uniquement en points et en groupements de points, qui tendent parfois vers une forme carrée, parfois vers une forme en losange, résultats de la tenue du « calame » du scribe. Les neumes *mozarabes,* répandus en Espagne aux Xe-XIIe s., ne sont pas encore complètement expliqués. Leurs éléments sont tirés de la virga, du point; ils ressemblent souvent aux lettres de l'alphabet mozarabe ou wisigothique. Le répertoire ainsi noté n'est d'ailleurs pas le chant grégorien, mais celui d'une liturgie autrefois spéciale à l'Espagne, à dater du VIe s. La N. qui se développa en France était basée sur le point et la virga, associés plus tard à la diastématie; les signes, qui dérivaient des accents, indiquant le genre d'inflexion voulu, et la diastématie fixant la distance des intervalles. Ce fut la N. qui, en se rapprochant de plus en plus des formes carrées de notes, donna naissance à la N. *proportionnelle* des musiciens des XIVe s. et suivants.

Dès le IXe s., on éprouve le besoin de préciser ce qui était vague dans l'intonation, l'accentuation, le rythme des neumes. D'où l'addition de traits — épisèmes — à certains neumes, pour indiquer l'appui de certaines notes, la durée de certaines autres, des liaisons entre les groupes, etc. De là aussi l'addition de « lettres significatives » : *a* voulant dire *augmentez* ou avec *ampleur*; *c* = *celeriter,* brièvement; *e* = *equaliter,* unisson; *f* = *frange,* avec renforcement; *i* = *iusum,* plus bas; *m* = modérément, etc. Toutefois, les lettres significatives comme les épisèmes, ne sont pas tous complétement expliqués, et les savants sont divisés sur l'interprétation de quelques détails. A partir du XIe s., on assiste à des efforts vers une simplification et une précision plus grandes de l'écriture neumatique. C'est en vue d'obtenir cette précision que s'introduit la N. diastématique. Grâce aux travaux des Bénédictins et à leur riche fonds de documents, on est parvenu à traduire les neumes sous le rapport tonal, avec une précision suffisante, corroborée d'ailleurs par la N.

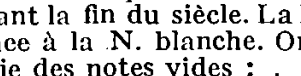
alphabétique; mais leur interprétation rythmique a donné lieu aux hypothèses les plus opposées et aux plus vives discussions. En dernière analyse, P. Wagner s'est rallié à une lecture rythmique, mais non mesurée, des neumes, dans laquelle, d'après les documents datant seulement des XIe et XIIe s., la *virga iacens* — et le *punctum* ▪ sont l'un vis-à-vis de l'autre dans la même relation que la longue et la brève, et où les signes / et — sont d'une signification identique et valent la longue. Ce principe une fois admis, il devenait aisé d'assimiler les formes habituelles du chant grégorien aux rythmes classiques de la langue latine, spondée, ïambe, trochée, etc., que d'autres auteurs y trouvent aussi, mais d'après d'autres principes. Un auteur du Xe s., en effet, indique un phénomène rythmique analogue, mais dans des pièces d'organum. (Voy. N. *proportionnelle.*) || N. *noire.* (Voy. N. *proportionnelle.*) || N. *organique.* (Voy. N. *proportionnelle.*) || N. *proportionnelle.* La nécessité de faire coïncider exactement les temps dans l'exécution de la musique à plusieurs parties obligea les musiciens à chercher, dès les commencements de l'art harmonique, un système d'écriture approprié. Il fallut donc imaginer des signes ou modifier les signes existants de façon à pouvoir exactement calculer leurs valeurs de durée. Déjà, aux IXe-Xe s., on imagina la distinction indiquée. Cette recherche et les principes qui devaient y présider préoccupent davantage les théoriciens du XIIe et du XIIIe s. Le classement en modes parfaits et modes imparfaits est enseigné par le IVe Anonyme de Coussemaker et par Jean de Garlande. La N. proportionnelle est codifiée peu à peu au cours du XIIIe s., à mesure que se développait l'organum. Ce classement donne naissance à un système compliqué de *ligatures* (voy. ce mot).

Les valeurs figurées par unités sont de 4 sortes, la longue double 𝅜, la longue 𝅗𝅥, la brève ▪ et la semi-brève ◆ auxquelles correspondent des pauses équivalentes :



La complication de cette N. vient de ce que les figures de notes n'y prennent pas une valeur de durée intrinsèque, mais relative; relative à la fois au mode rythmique du morceau, et par conséquent soit parfaite (ternaire), soit imparfaite (binaire) et en même temps relative à la situation de la note précédente. Par exemple, une longue précédant une autre longue ou une pause de longue est dite parfaite, soit ternaire; une brève placée devant ou après une longue rend celle-ci imparfaite, soit binaire, etc. A mesure que se développe le système et que les progrès de la composition harmonique exigent aussi plus de complexité dans l'écriture, les combinaisons réciproques des signes de valeurs se compliquent, pour se subdiviser, se mélanger, et répondre à tous les besoins. Franco fut à Paris le grand codificateur de la N. proportionnelle, au troisième quart du XIIIe s. Tout à la fin de ce siècle, une impulsion nouvelle est donnée à tte N. par le théoricien français Pierre de la Croix (Petrus de Cruce). Les combinaisons qu'il établit font varier de deux à sept le nombre des semi-brèves contenues dans une brève. Ces variantes sont commandées par le mouvement du morceau, chacune des trois « manières » comportant une base spéciale pour les proportions relatives des valeurs. Ces « manières » se nomment (chez Pierre le Viser) *more longo, more mediocri, more lascivo.* Pour se reconnaître dans ce dédale, on a recours à des signes accessoires de N. Aucune indication de mesure ne figure encore à la clef; mais, dans le courant de la N., on remarque des notes pointées, ou des notes surmontées d'un petit cercle renfermant un point, qui est le *signum rotundum*, le signe de la perfection, c'est-à-dire de la division ternaire. Les inventions se multiplient, et Walter Odington († vers 1339) se plaint de ce qu'il y ait autant de nouvelles figures de notes que de copistes. Les théoriciens s'épuisent à dresser des tableaux chiffrés de toutes les combinaisons de valeurs. En Italie, d'après Marchetto de Padoue, on admet une variété qui va jusqu'à permettre la division de la brève en douze semi-brèves. Des lettres placées en tête des portées indiquent d'après laquelle des neuf « divisions » admises par les théoriciens se fait le partage des valeurs. Afin de répondre à l'enrichissement croissant de l'art contrepointique, on cherche à fixer de nouveaux types de notes. Dans la même période, naît en France l'*Ars nova*, ensemble de doctrines novatrices dans lequel Philippe de Vitry (mort évêque de Meaux) introduit une réforme complète de la N. proportionnelle, et invente les signes de mesures, mettant fin aux modes rythmiques. Désormais huit figures de notes simples, la

maxime , la *longue* , la *brève* , la *semibrève* , la *minime* , la *semiminime* , la *fusa* , et la *semifusa* , avec autant de pauses correspondantes, sont régies par le temps parfait (ternaire) ou imparfait (binaire), que des signes de mesure déterminent : le cercle complet pour le temps parfait, le demi-cercle pour l'imparfait. Le point qui s'ajoute parfois aux notes revêt, à son tour, des acceptions différentes selon les circonstances de son emploi. Des cas particuliers sont produits par les règles variées et souvent embrouillées de l'altération (qui double la valeur de la brève, de la semibrève ou de la minime), de l'imperfection (qui transforme en valeur binaire une valeur ternaire), de la syncope (qui décompose une valeur), de l'augmentation et de la diminution (qui transforment une valeur en une valeur voisine). A ce système surchargé, Philippe de Vitry ajoute l'emploi de figures de notes tracées à l'encre rouge au milieu de la notation noire ordinaire, et qui ont pour office tantôt d'indiquer un changement de rythme, tantôt de transporter un ou plusieurs sons à l'octave supérieure, tantôt de différencier le *cantus planus* du *cantus mensuratus*, et tantôt encore de signaler la transformation parfaite ou imparfaite d'une note. Pour s'adapter à tous les cas rythmiques, les signes de mesure se multiplient : le cercle reçoit un point au milieu, ou un trait vertical, le demi-cercle est tourné à droite ou à gauche, avec ou sans point ou trait ou avec le chiffre 2. Le manuscrit de chansons françaises de la fin du XIVe s. du Musée Condé, à Chantilly, offre une des plus complètes réunions des complications de cette N. Dans la seconde moitié du XIVe s., se répandirent les notes « vides » — *notae vacuae* — laissées blanches au lieu d'être rouges, tandis que quelques auteurs, au contraire, préférent employer plusieurs couleurs : vert, bleu, etc. Au milieu du XVe s., la N. s'achemine rapidement vers une révolution qui se trouve accomplie avant la fin du siècle. La N. noire fait place à la N. blanche. On adopte la série des notes vides :

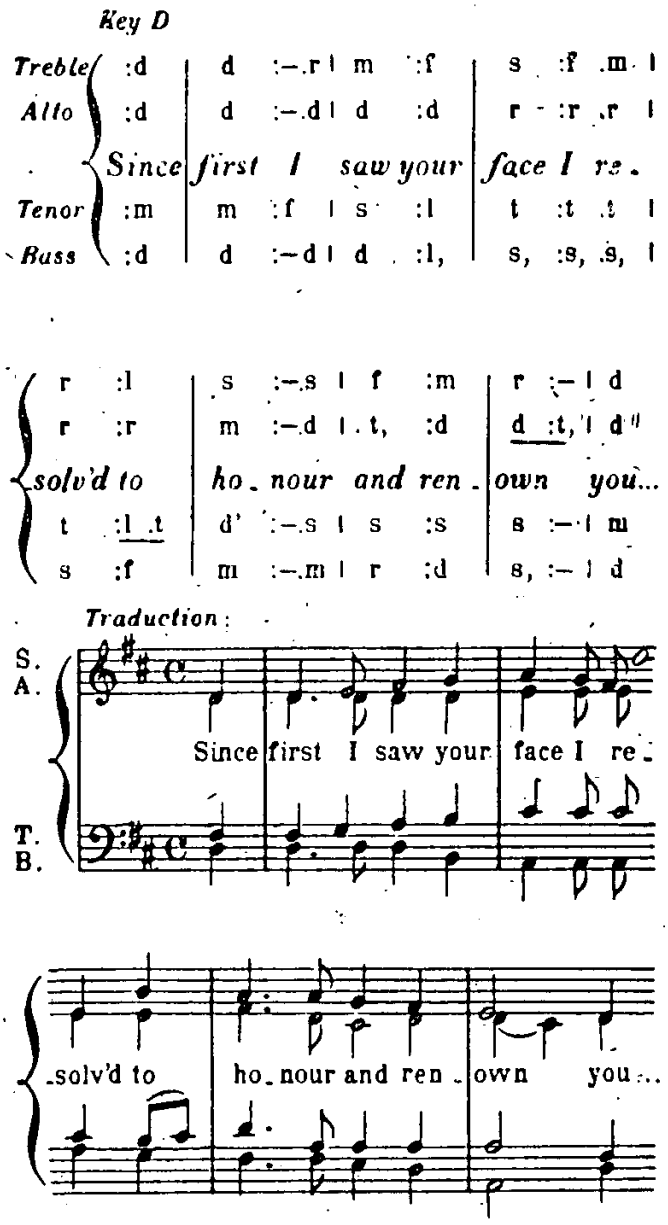


et l'on ne se sert plus des notes noires de même forme que pour indiquer, dans le cours du morceau, des changements ou des diminutions de rythme. La tendance à se servir de figures de moindre valeur s'accentue; on ajoute au premier un second et un troisième crochet; on inscrit la queue de la brève indifféremment au-dessus et au-dessous. Les ligatures survivent en formes évidées et soumises à des calculs compliqués. On y ajoute l'invention de figures de notes à demi évidées, à demi pleines, qui ont pour but d'exprimer de combien la valeur d'une note se trouve accrue ou réduite, selon qu'elle est employée sous la mesure parfaite ou imparfaite. Les signes de mesure se propagent, mais se multiplient, toujours sur la base du cercle et du demi-cercle munis ou non d'un point central et précédés ou non de traits verticaux. Le traité de Lanfranco en réunit 16 en un tableau. C'est un minimum. D'autres tableaux en contiennent 24. Les signes de mesure si nombreux répondent aux subtils calculs rythmiques du principe impair, ou ternaire, appelé perfection, et pair, ou binaire, dit imperfection. Ils dérivent soit du cercle complet, qui est l'emblème de la perfection, soit du demi-cercle, celui de l'imperfection. Expert suppose que certaines modifications des signes (la barre verticale traversant le demi-cercle, etc.) ont une signification de mouvement plus ou moins accéléré. Comme à toutes les époques, les inventions et les perfectionnements particuliers viennent jeter tantôt un peu de clarté et tantôt plus de confusion encore dans le dédale. Les théoriciens du XVIe s. se critiquent les uns les autres. Entre ces inventions particulières était apparue isolément, dès le XVe s., la barre de mesure, empruntée aux tablatures, et qui a pour but, dans la polyphonie vocale, de marquer la coïncidence des temps entre les parties. La N. moderne était créée : il suffisait d'y ajouter, comme autrefois aux neumes, les signes supplémentaires et les lettres, indications de nuances et de mouvements; ce fut l'œuvre principalement du XVIIe s. Depuis cette époque, la N. dont nous nous servons est fixée; elle a subi seulement de légères modifications, telles que la suppression des clefs variées avec lesquelles on notait autrefois les diverses voix. (Voy. *Voix.*) ‖ N. *en relief* (pour les aveugles). *Il y eut de bonne heure des artistes aveugles : Francesco Landini, à Florence, au XIVe s.; Ant. de Cabezon, à Madrid, au XVIe s., comptent parmi les maîtres fameux. Mais nous ignorons ce qu'était pour eux la N. de la musique. Rameau s'était préoccupé de l'enseignement musical des aveugles. Il propose un système de portée de bois ou de métal, sur les cinq lignes de laquelle on attache, au moyen de crochets, des notes et tous les signes nécessaires (*Code de musique*

pratique, 1760). Maria-Theresia von Paradies (1780) se servait de notes de carton découpées, posées sur ou entre des fils tendus. Mais les aveugles en étaient réduits à apprendre par cœur ce qu'ils devaient exécuter, et la théorie de la musique ne pouvait que leur être difficilement accessible. Il faut venir jusqu'à Braille (1809-1852), pour qu'un système rationnel et pratique de N. à l'usage des aveugles soit créé. Cette N. est en relief, frappée au poinçon dans l'épaisseur de la pâte du carton spécial dont se servent les aveugles; les signes en sont simples, adaptation faite par Braille lui-même à la musique des signes alphabétiques et grammaticaux qu'il avait créés pour eux et lus par le toucher. Des bibliothèques entières de partitions de tout genre mettent facilement à la disposition des musiciens aveugles les trésors de leur part; eux-mêmes codient avec facilité les morceaux dont ils ont besoin.

‖ N. *Tonic sol-fa*. — *La *Tonic sol-fa* est une adaptation de la N. chiffrée, mais où les chiffres sont remplacés par les lettres initiales du nom des notes, ce qui est un avantage considérable sur la précédente, puisqu'elle permet le solfège et habitue le chanteur à solfier toutes les intonations avec le nom des notes. Mais elle offre aussi la singularité à notre époque, de conserver quelque chose de la solmisation et du système des muances. (Voy. ces mots.) Tout est noté dans le même ton en apparence : *d* (ou *do*) représente toujours le premier degré d'une gamme majeure. *D r m f* peuvent donc signifier *do ré mi fa*, ou : *sol la si do*, ou *fa sol la si*, etc., suivant le ton indiqué en tête du morceau. Do est donc toujours le nom de la tonique, qui peut être en réalité aussi bien le sol et le fa de la notation fixe : d'où le nom de *Tonic sol-fa*. Cette N. fut imaginée vers 1860 par sir John Curwen, et est répandue considérablement dans les pays de langue anglaise; elle permet un répertoire assez étendu et beaucoup d'éditeurs publient à la fois les mêmes œuvres chorales en N. ordinaire et en *Tonic sol-fa*. Le septième degré est nommé *ti*, pour que son initiale ne crée pas de confusion avec celle de *soh* (= sol).

Exemple de *Tonic sol-fa*.



‖ Ainsi que pour les sémiographies musicales du moyen âge, il a paru, à chaque époque de la N. moderne, des essais de N. particulières. Au XVIIe s., la plus fameuse fut l'*almérique* inventée par Lemaire, et qui, en 1642, fut utilisée pour la gravure de musique de divers chœurs. Mais l'almérique, qui donnait un signe à chaque note, n'eut pas d'autre succès. De nos jours, un certain nombre de N. ont été préconisées, qui toutes reposent sur l'utilisation de la portée, soit par sa transformation, soit du moins

par l'unification des clefs. (Voir également *Tablature.*)

Note, n. f. Signe ou figure graphique servant à la représentation visuelle des sons. La forme et le nom des figures de N. ont varié et varient suivant les systèmes de notation. Elles expriment à la fois l'intonation par leur position sur la portée et la durée, par leur forme, soit la situation du son dans l'échelle et sa valeur relativement à une unité fixée de temps. Considérées sous le rapport de l'intonation, elles reçoivent le nom du son qu'elles représentent, conformément au système de notation adopté, soit A, B, C, etc., dans la notation alphabétique, La, Si, Do, etc., dans la terminologie guidonienne. Considérées sous le rapport de la durée, elles reçoivent un nom approprié à leur rôle et à leur forme, Ronde, Blanche, Noire, etc. (Voyez *Notation, Valeur.*)

Notes de passage. Voy. *Passage.*

Notes tonales. Voy. *Tonal.*

Note contre note, = contrepoint égal. (Voy. *Contrepoint.*)

Notes de passage. On appelle ainsi les sons étrangers à l'harmonie placés entre deux notes essentielles de la phrase musicale ou de l'harmonie (notes radicales) et qui les réunissent par degrés *conjoints.*

Les notes de passage peuvent être diatoniques ou chromatiques et figurer des dessins rythmiques variés, de différentes valeurs. Elles s'emploient généralement sur les temps faibles ou la partie faible des temps. On peut placer des notes de passage dans plusieurs parties à la fois. C'est ainsi que, dans la musique de clavier, se produisent des gammes en tierces ou en sixtes frappées ou brisées et des suites de quartes et sixtes.

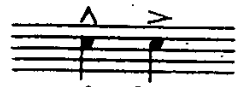
La rencontre de notes de passage en mouvement contraire produit souvent des dissonances très dures; elles sont tolérées dans la musique instrumentale, principalement lorsqu'elles sont notées en valeurs de peu de durée; les théoriciens de l'harmonie en défendent l'emploi dans la musique vocale. (Voy. ex. de Beethoven à l'art. *Frottement.*)

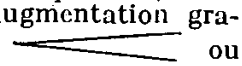
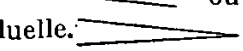
Noteur, n. m. Nom donné autrefois aux copistes de musique. Il y avait un N. attaché à la chapelle du roi de France, aux XVIe et XVIIe s.

Noyau, n. m. Forme intérieure d'un tuyau d'orgue. On dit qu'il est *à N. carré,* ou *rond, à bague, sans bague.*

Nuance, n. f. Variante d'intensité sonore dans l'exécution musicale. Les nuances d'intensité, jointes au phrasé ou accentuation rythmique, communiquent la vie et l'expression à l'exécution. Les nuances d'intensité sont indiquées par des termes spéciaux, pour la plupart italiens, et par des signes. Le signe de liaison qui s'étend au-dessus d'un groupe de notes ressort plutôt de l'accentuation et du phrasé. Il indique cependant une manière soutenue d'attaquer le son et de le rattacher aux sons voisins, qui relève de l'intensité. Le point, l'accent aigu, placé verticalement, le point surmonté d'un petit trait horizontal, ou tiret, prescrivent respectivement une attaque légèrement détachée, très détachée (piquée), ou légèrement soutenue.

Un signe en forme de V placé verticalement indique que le son doit être fortement appuyé; placé horizontalement, il signifie que le son attaqué avec force doit être ensuite diminué d'intensité. Ce dernier signe est appelé *soufflet.*



Le soufflet étendu à une suite de notes ou à une phrase entière prescrit, selon sa direction, une augmentation graduelle de l'intensité  ou une diminution graduelle. 

Ce signe correspond aux mots *Crescendo* et *Decrescendo,* ou *diminuendo.*

Les termes de nuances s'expriment en toutes lettres ou par abréviations : dim., decresc. = *diminuendo, decrescendo*; cresc. = *crescendo*; p, pp = *piano, pianissimo*; mf = *mezzo forte*; f, ff = *forte, fortissimo*; rinf. = *rinforzando*; = sfz = *sforzando.* (Voy. aux mots correspondants.) || On est assez peu renseigné sûr les nuances en usage aux plus anciennes époques, où, en dehors des sons piqués, tremblés, etc., l'expression s'obtenait plutôt par l'opposition de deux voix, de deux chœurs ou groupes instrumentaux, de qualités différentes. C'est seulement d'après les usages de la fin du XVIe siècle, que Prætorius (*Syntagma,* 1619, III, 3e p. p. 112), parle des gradations d'intensité et de vitesse, que les Italiens marquent par les mots *forte, piano, praesto, adagio, lento,* et qui font grand effet sur l'oreille et sur l'âme. Quelques musiciens, dit-il, n'admettent pas ces nuances à l'église.

Les nuances d'intensité, marquées chez les Italiens par les lettres *f* et *p.*, se succèdent souvent de très près et forment des contrastes. Mais le *crescendo*, conduisant progressivement du *piano* au *forte*, était aussi pratiqué par les Italiens bien avant de pénétrer à Mannheim, où l'on a prétendu voir son berceau. Le président de Brosses en parle en 1739. Un signe spécial est employé en 1739 pour le *crescendo* dans une édition anglaise des premières *Sonates* de Geminiani. Ce violoniste range, parmi les 14 ornements ou moyens d'expression dont il recommande l'étude et la pratique, 4 nuances d'intensité qui sont : le *piano*, indiqué par un *p*, le *forte*, par un *f*, l'*augmentation du son*, indiqué par un signe ◄ et la *diminution de volume* du *son*, par le signe contraire ►. C'est la première notation connue du *crescendo* et *decrescendo*.

La partition de l'opéra-ballet *Platée*, de Rameau (1749), qui est pleine d'intentions bouffonnes et imitatives, contient de nombreuses prescriptions relatives aux nuances dans l'exécution.

Nuancer, v. tr. Rendre fidèlement les nuances marquées dans une pièce musicale; en introduire à leur juste place lorsqu'elles ne sont pas particulièrement indiquées.

O

O. On désigne dans le chant liturgique, sous le titre les *O de l'Avent*, les antiennes qui commencent par l'exclamation O, et sont chantées avec un ordre spécial pendant les jours qui précèdent Noël. ‖ O a été désigné comme le chiffre du temps parfait, dans la notation proportionnelle; mais la figure qui ordonne ce temps affecte plutôt la forme d'un cercle ○ considéré comme le signe de la perfection. (Voy. *Notation proportionnelle* et *Perfection.*)

Obsession, n. f. Obsession musicale, « représentation mentale, incoercible et inconsciente, d'un air qui s'impose avec plus ou moins de fréquence », malgré les efforts faits pour s'y dérober. Phénomène fréquent, poussé quelquefois jusqu'à la tyrannie et prenant en ce cas un caractère pathologique; plus généralement dû à la fatigue, à l'automatisme psychologique des personnes « distraites » qui vont jusqu'à chantonner ou siffler un fragment mélodique, sans s'en apercevoir.

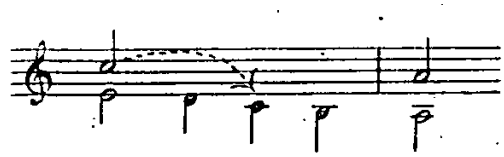
Obstiné, adj. Basse obstinée. (Voy. *Basse contrainte.*)

Ocarina, n. m. Instrument en terre cuite, de forme ovoïde, muni d'une tubulure servant de tuyau d'insufflation et dirigeant le courant d'air contre un biseau semblable à celui des flûtes à bec. L'instrument est percé de huit trous dont le diamètre décroissant fournit une gamme diatonique ascendante d'une octave. On fabrique des O. de diverses grandeurs correspondant à divers tons. L'invention de l'O. date de la seconde moitié du XIXe siècle. Elle est due à un Italien, M. Donati. Ce petit instrument a eu quelque succès dans les milieux populaires.

Octavā, adj. lat., s'emploie pour indiquer une partie instrumentale qu'il faut jouer à l'octave de la note écrite en abr. 8va. ‖ Jeu d'orgue sonnant quatre pieds.

Octave, n. f. Intervalle de huit degrés, redoublement de l'unisson, constitué dans la proportion du simple au double, 1 : 2. En savarts, 301. L'O. contient 5 tons et 2 demi-tons diatoniques. L'O. diminuée, ut-ut *b*, contient 4 tons et 3 demi-tons diatoniques; l'O. augmentée ut-ut ♯, 5 tons, 2 demi-tons diatoniques et 1 demi-ton chromatique.

Les règles du style rigoureux défendent de faire entendre, dans une composition harmonique, plusieurs O. de suite, surtout par mouvement direct ou parallèle. Elles défendent également d'amener entre la partie haute et la partie grave une consonance parfaite (O. ou quinte) par mouvement direct, quand la partie haute procède par degrés disjoints. Le résultat de cette marche des parties serait de produire une suite d'O. cachées, c'est-à-dire non écrites, mais que l'on trouverait en ajoutant les notes nécessaires pour que les deux parties marchassent par degrés conjoints :



Scientifiquement, l'expérience a démontré qu'un son placé à l'O. supérieure d'un autre exécute, dans le même temps, un nombre de vibrations précisément doubles. Le principe de l'identité des O., établi par les divisions de la corde vibrante 1 : 2 : 4 : 8, recueilli par Rameau dans l'*Abrégé* de Descartes (esquissé déjà par de plus anciens théoriciens) est devenu

le fondement du système de la basse fondamentale de Rameau.

Octavier, v. intr. Se dit d'un tuyau d'orgue ou d'instrument à vent qui rend, au lieu du son fondamental, comme premier son, l'octave (2e harmonique). Cette propriété s'obtient en perçant le tuyau d'un petit trou à la moitié de sa longueur. Il se forme ainsi un ventre de vibration qui partage le tuyau dans la proportion requise pour la production du 2e harmonique. On applique ce principe à la construction des jeux d'orgue dits flûte harmonique, flûte traversière, flûte octaviante, etc., leurs tuyaux sont plus longs que d'ordinaire, percés d'une petite ouverture au 1er nœud de vibration, et alimentés par un vent de pression plus fort; ils étaient connus, semble-t-il, dès le XVIe siècle, et certainement du temps de Dom Bedos (1766), mais leur emploi suivi date des premiers travaux de Cavaillé-Coll. ‖* Dans les instruments du type flûte, soufflés directement par la bouche de l'exécutant, le même effet est produit par la pression plus forte du souffle, qui fait ainsi octavier les trous donnant les sons principaux de l'instrument.

Octavin, n. m. *Jeu d'orgue octaviant sonnant l'octave du prestant et parlant ainsi en deux pieds.

Octette, n. m. Pièce écrite pour huit voix ou instruments différents. Syn. de *octuor.*

Octo-basse, n. f. Instrument à cordes, à manche, à archet, inventé par Vuillaume en 1855 pour sonner une octave au-dessous de la contrebasse. Cet instrument, où un système de pattes en fer actionné par un pédalier remplaçait les doigts de la main gauche, n'a pas été utilisé. C'est une curiosité du musée du Conservatoire de Paris.

Octuor, n. m. Voy. *Octette.*

Ode, n. f. Dans la poésie chantée de l'antiquité grecque, les odes étaient des chants en l'honneur des dieux, se composant de trois parties : *strophe* (voy. ce mot), *antistrophe* et *épode*, les deux premières se chantant sur une même mélodie, et l'épode sur un autre thème. L'antistrophe était donc la répétition de la mélodie de la strophe, sur d'autres paroles et parfois par un autre groupe de chanteurs. Le groupe strophe-antistrophe-épode pouvait se reproduire plusieurs fois. Cette forme avait été introduite par Stésichore. ‖* Chez les Latins, les poètes, et Horace en particulier, écrivaient sous le nom d'*ode* et d'*épode* des pièces purement littéraires, imitant plus ou moins le type grec, et que les mélodistes du moyen âge et les polyphonistes de la Renaissance essayèrent plusieurs fois de mettre en musique.

On voit un essai de ce genre dans les *Melopoiae,* impr. à Augsbourg en 1507, avec les caractères d'Erhard Oglin. Autres ex. dans le *Livre de luth* de Judenkunig, 1523; autres dans l'*Isagoge* de Frisius, 1555. Brunet (*Man. du libr.*) cite sans nom d'auteur deux recueils : *Melodiae in Odas Horatii...,* Francfort, 1532, à 4 voix; *Geminae undeviginti Odarum Horatii Melodiae...,* Francfort, 1551. Les Odes mises en musique par Goudimel parurent chez Duchemin à Paris, 1555. Vers 1740, Paganelli, de Padoue, publia *Horatii Odae Sex fidibus vocalis musicae restitutae.* En 1816, à Lyon, Ruppe publia 4 Odes d'Horace pour voix et piano. Le plus célèbre morceau sur les vers d'Horace fut le *Carmen saeculare* de Philidor, exécuté et publié à Paris, en 1780. ‖ Les humanistes du XVIe s., qui crurent faire revivre les formes de la poésie chantée antique, imitèrent souvent la forme strophe-antistrophe-épode; et, avec le nom de l'Ode, firent passer ces formes et ces vocables dans le domaine poétique, et musical. Le nom même de l'Ode, détourné de son acceptation primitive, s'est appliqué à diverses œuvres, mais toujours dans un sens religieux ou élevé. L'*Ode à sainte Cécile,* de Hændel (1736), est une sorte d'oratorio. On appelle souvent, du même nom d' *Ode à sainte Cécile* le morceau instrumental que Gounod a placé comme offertoire dans sa *Messe de sainte Cécile* (1855), mais avec le titre d'*Invocation* pour l'orchestre seul. De nos jours, l'*Ode à la justice,* d'Albéric Magnard (1904), est à citer parmi ces productions.

Odelette, n. f. Diminutif d'*ode.*

Offertoire, n. m. Partie du sacrifice de la messe pendant laquelle s'exécute une pièce de musique, vocale ou instrumentale. S'il s'agit de musique vocale, le chant sera une antienne, un motet choisi selon les circonstances et les prescriptions de l'année liturgique. L'œuvre de Palestrina contient un recueil des *Offertoires pour toute l'année,* à cinq voix, publié en 1593 et plusieurs fois réimprimé sur le texte même du missel et du graduel romains. Mais César Franck, dans les pièces de même titre, a mis en musique (vers 1860 et s,)

des textes librement choisis et juxtaposés dans un dessein analogue. S'il s'agit d'une pièce instrumentale, et spécialement d'une pièce d'orgue, la forme en est libre et le temps que la liturgie laisse au compositeur dans cette partie de la messe lui permet de grands développements. Les œuvres des anciens organistes français, tels que Lebègue, de Grigny, Fr. Couperin (de Crouilly), contiennent de notables exemples d'O. de formes diverses, pour des jours de grande fête. L'O. de la Messe des Morts, *Domine Jesu Christe*, a inspiré tout particulièrement les auteurs de *Requiem* en musique; mais les auteurs modernes de messes avec orchestre ont souvent remplacé le motet facultatif de l'O. par un morceau instrumental (voir *Ode à sainte Cécile*).

Office, n. m. Suite de prières de la liturgie catholique, appelée aussi *Heures canoniales*, mises dans un certain ordre pour être chantées par les fidèles réunis aux prêtres, ou récitées simplement par ceux-ci. Il se compose principalement de Psaumes avec antiennes et répons, d'Hymnes et de petits versets, avec lectures de la Bible ou d'un auteur sacré. On divise l'office de la nuit en Matines (Nocturnes) et Laudes; l'office du jour en Prime, Tierce, Sexte, None, Vêpres et Complies. Le *Te Deum* termine l'office de la nuit, sauf en temps de pénitence. Les Laudes suivent ordinairement les Matines. On y chante le *Benedictus*. On chante le *Magnificat* à Vêpres et le *Nunc dimittis* à Complies.

Offusquer, v. tr. Placer, dans un orgue, les tuyaux à bouche trop près les uns des autres.

Oignon. Voir *Mirliton*.

Olifant, n. m. Petite trompe ou cor, en ivoire, au moyen âge, taillé habituellement dans une dent d'éléphant, d'où son nom.

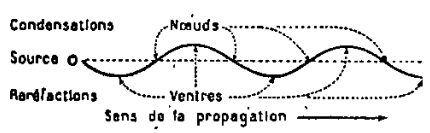
Olifant.

Oiseaux (chant des). *La musique descriptive, dès le XVe s., a attiré l'attention des musiciens sur les notes fournies par les oiseaux chanteurs, auxquelles on ne semble pas avoir témoigné grand intérêt précédemment. Tout au plus, peut-on signaler, dans le répertoire grégorien l'harmonie imitative sur les mots *et turtur nidum*, dans la communion du 3e dimanche de Carême. Dans les premiers siècles de la formation de la musique française, où les mentions des « oiseillons », du rossignol, du coucou, sont fréquentes chez les poètes, et des onomatopées répétées, telles que *fi, fi, fi, oci, oci, oci*, rien dans le chant n'indique semblable désir chez les mélodistes, que de temps à autre la tierce descendante majeure ou mineure du coucou. Avec Janequin (*Le Chant des Oiseaux*, vers 1520) l'imitation devient voulue et consciente. Puis, à mesure que la musique instrumentale se charge de batteries et d'arpèges, auparavant inusités, les musiciens développent dans leurs œuvres les rudiments mélodiques que fournit le chant de certains oiseaux : merle, rossignol, coucou, poule, mésange, loriot, etc. L'exquis adagio de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven a rassemblé au début du XIXe siècle tous les essais faits pendant les siècles précédents : le rossignol, le loriot, la mésange, le rouge-gorge, etc., fournissent successivement les motifs mélodiques et rythmiques de la *Scène au bord du ruisseau*. On a déjà signalé comment Rameau et Haydn ont bâti des morceaux entiers sur le chant de la poule. R. Wagner a utilisé six thèmes d'oiseaux forestiers dans les *Murmures de la forêt* de *Siegfried* et plusieurs autres dans *Les Maîtres chanteurs*, surtout dans le rôle de Walther, qui n'y fait pas allusion en vain : « Aux grands bois que charmait l'Oiseau, j'appris comment l'on chante ». (Voy. *Chant* et *Larynx*.) || Les anciennes orgues ont eu des fournitures et mixtures aiguës de diverses compositions, du nom d'*oiseau, rossignol, avicinium*, etc., destinées à rappeler plus ou moins les gazouillis de ces oiseaux. Dans la facture espagnole et portugaise, les tuyaux de ces jeux plongeaient dans des bocaux pleins d'eau dont le gargouillis ajoutait à la ressemblance, dans l'esprit de leurs constructeurs. Le traité même de Dom Bédos (1765) indique les mélanges de jeux que l'on peut faire, si de tels registres manquent, pour « imiter le chant des oiseaux ». || On a justement remarqué que « certaines désignations verbales de cris d'oiseaux relèvent de l'onomatopée : *grisollement* de l'alouette, *gloussement* de la poule, *craquetement* de la cigogne, *croassement* du corbeau, etc. » (L. de La Laurencie). On a dit aussi le *tire-lire* de l'alouette, le *gringotement* et le *fifrelis* du rossignol, etc.

Omnitonique, adj. 2 g. Qui fournit tous les tons. S'applique aux instruments à vent qui peuvent jouer dans tous les tons sans employer les corps de rechange.

Onde, n. f. Distance parcourue par le son pendant une vibration du corps qui le produit. Les ondes sonores sont simples ou complètes, selon qu'elles sont produites par une vibration simple ou double. L'onde est *plane* quand elle se produit dans un tuyau où sa largeur se trouve limitée par le diamètre du tube, elle est *superficielle* et *circulaire*, à la surface de l'eau; elle est *sphérique* dans l'atmosphère. La comparaison des ondes liquides, perceptibles par la vue, avec les ondes sonores, est largement utilisée pour rendre sensible la théorie de celles-ci et expliquer en particulier comment, à l'audition d'une composition harmonique, vocale ou orchestrale, notre sens de l'ouïe peut percevoir et distinguer les ondes produites par la succession et par la simultanéité des sons musicaux, ainsi que notre œil perçoit et distingue la progression des ondes liquides qui se succèdent et se confondent dans le mouvement de la mer. Lorsqu'un choc ou un déclenchement sonore est produit à l'entrée d'un tuyau, une première tranche d'air se trouve comprimée, mais, par l'élasticité du milieu, revient à sa pression normale, ayant communiqué le mouvement à la tranche d'air immédiatement voisine, et ainsi de proche en proche. La propagation de l'ébranlement sonore se fait donc par une série d'*ondes*, alternativement condensées et raréfiées, qui formeront un train d'ondes.

On compare les ondes sonores aux ondes qui se propagent à la surface de l'eau; celles-ci sont circulaires et superficielles. Les ondes sonores sont sphériques. La longueur d'onde est la distance qui sépare deux ondes condensées ou deux ondes dilatées, consécutives. On représente l'alternance de condensations et de raréfactions par une courbe sinusoïdale :



La longueur d'onde s'exprime par la lettre grecque *lambda* λ. Elle est en relation avec la vitesse de propagation et le nombre de vibrations par seconde. Pour les sons de l'échelle musicale, elle varie de 2 centimètres à 10 mètres environ. Attendu que, à chaque vibration, se produit une onde condensée nouvelle qui court après la précédente, plus sera grand le nombre des vibrations, plus se trouvera raccourcie la longueur d'onde. Plus le son sera aigu, plus la longueur d'onde sera courte. Le son se propage en ligne droite; s'il se heurte à un obstacle, il y a diffraction, et il se produit des ondes secondaires qui se propagent avec la même vitesse en contournant l'obstacle. On a dressé des tables donnant les longueurs d'onde (et par conséquent celles des tuyaux ouverts) pour toutes les notes de l'échelle musicale : soit 10 m. 516 pour l'*ut* grave de l'octave dite de 32 pieds (10 m. 60) de l'orgue (qui sonne effectivement comme l'ancien *ré*, par suite de l'élévation du diapason moderne), 0 m. 390 pour le *la* du diapason normal, 0 m. 048 pour le *la* placé à trois octaves au-dessus. (Voir *Vibration.*)

Onomatopée, n. f. Assemblage de sons ou de syllabes par lesquelles on essaie, dans le langage parlé, d'imiter les bruits naturels. Le langage des peuples primitifs abonde en O. On trouve dans toutes les langues des vocables dont l'étymologie repose sur les O. L'observation du langage infantile montre que les inflexions inarticulées de la voix et les O. précèdent l'usage de la parole. Quelques O. se rattachent à la musique : ce sont les syllabes sans signification, mélangées au texte d'une chanson, ou formant des séries de sons, symétriques ou non, qui servent de refrain à certaines chansons : *tra, la la, traderi dera, landerira*, etc. On peut supposer que les O., dans les chansons, servent à imiter vocalement une ritournelle instrumentale. Il en est de même de celles qui cherchent à rappeler les syllabes caractéristiques du chant de certains oiseaux : *cocorico, coucou*, etc.

Onzième, n. f. Intervalle de onze degrés, redoublement de la quarte, formé d'une octave et une quarte.

Opéra, n. f. ital., du n. neutre latin *opus* (plur. *opera*) signif. « œuvre ». — En passant au français, ce mot est devenu masculin. ***1.** Pris en son sens original, s'indique en abrégé : *op.* et désigne une œuvre musicale par rapport à son auteur; l'abrév. *op.* est ordinairement suivie du numéro soit de publication, soit de composition de l'œuvre ainsi désignée. Ce genre de désignation n'est guère en usage que depuis la fin du XVIIe s., mais encore cent ans plus tard, les œuvres de Haydn et de Mozart n'ont aucun n° d'*op.*; celles de Clementi et de Beethoven sont au contraire soigneusement numérotées et, sauf exception (p. ex. Beethoven pour l'*op. 49*, qui est plus ancienne d'environ vingt ans que les compositions avoi-

sinantes : elle date de 1795), suivent l'ordre chronologique.

‖ **2.** *Opéra*; *Opera-seria*. — De même que les grandes divisions d'une pièce de théâtre portent le nom d' « acte », c'est-à-dire action par excellence, le théâtre réunissant à la fois drame, chant, danses, symphonie, décors et machinerie, a pris dès sa fondation le nom d'*Opéra*, c'est-à-dire d'œuvre par excellence. Il est hors de propos de parler ici des origines lointaines de l'O. : jeux et drames liturgiques du XIe s., miracles (XIIIe s.) et bientôt mystères; entremets français ou intermedi italiens, dès le XVIe; tragédies coupées de musique au XVe et au XVIe, suivies ou accompagnées des intermèdes et de ballets-comiques, — c'est-à-dire associés à une comédie — où la pantomime accompagnée de musique était mêlée de chants (voir tous ces mots), voilà les éléments qui, fondus par les hommes de théâtre italiens vers la fin du XVIe siècle, donnèrent naissance à l'O., par l'intermédiaire de comédies de petites dimensions intégralement chantées ou déclamées sur des récitatifs.

Le genre nouveau était déjà tellement en vogue en Italie à cette époque que, de 1571 à 1605, 53 pièces en musique furent jouées à Venise. C'était pour moitié des pastorales; les autres, des allégories. La musique en est perdue, et les noms des musiciens ne sont pas tous connus. Il paraît prouvé que Emilio de'Cavalieri fut le principal créateur de l'O., comme musicien, avec Laura Guidiccioni, femme poète, comme librettiste. La musique de ses O. : *Il satiro* (1590), la *Disperazione di Fileno* (1591), *Il fiusco della Cieca* (1595) est perdue, sauf un air de basse avec deux flûtes. « C'était, dit un contemporain, une sorte de musique renouvelée de l'antique par Cavalieri et qui excitait la joie, la pitié, le rire ou les pleurs » Cavalieri se retira dans sa vieillesse à Rome et composa son *Oratorio dell'anima e corpo* (voy. *Oratorio*) représenté en 1600. Les madrigaux dramatiques d'Orazio Vecchi eurent aussi une grande influence sur la création du genre O., dans son acception comique ou bouffonne (voir plus loin).

A Florence, le poète Rinuccini, inspirant les musiciens Peri, Caccini, Monteverde, Marco da Gagliano, exerça l'action la plus efficace sur la création du théâtre chanté, que Andreini fit connaître aux Français, dès 1613, avec *Adamo*, dédié à la reine de France, la *Centaura* et la *Ferinda*, mais qui n'étaient guère que de petites comédies. *L'Orfeo*, de Monteverde, avait cependant précédé ces œuvres, puisqu'il fut représenté en 1607 à la cour de Mantoue, sous le titre de : *favola in musica*. Cette œuvre contient tous les éléments de ce qu'on nommera l'*O.-seria* ou O. « sérieux »; rien n'y manque : *toccata* d'ouverture; prologue; sujet tragique ou dramatique; actes entièrement chantés, accompagnés d'orchestre, chacun de caractère différent, avec soli, récitatifs et airs, ensembles et chœurs, musique mélodramatique, scènes dansées. *L'Orfeo* de Monteverde marque une date, et son sujet même devait être à combien de fois exploité! A la fin de sa carrière, le même maître donnait *L'Incoronazione di Poppea* (Le couronnement de Poppée, 1642), qui caractérise les progrès non de forme, mais de souplesse dans l'action et dans l'écriture réalisés depuis près d'un demi-siècle. C'est peu après, après l'autre *Orfeo*, de Luigi Rossi, que la France devait connaître (1647) dans tout son développement, le genre nouveau, grâce à la ténacité de Mazarin, qui tenait à acclimater chez nous l'O. italien, bien plus important que les comédies chantées ou les pastorales déjà connues, seuls spécimens du théâtre chanté alors introduits en notre pays. L'O. italien allait susciter des critiques et des émulations dont, en peu d'années, l'O. français (voir ci-après) devait sortir, plus fidèle pendant longtemps aux modèles apportés de la péninsule que les compositions futures qui y connaîtraient le succès. En aucun autre genre, en effet, les formes ne se sont transformées aussi souvent et aussi radicalement que dans l'O. italien. Du nombre incroyable d'*O.-seria* représentés en Europe pendant cent cinquante ans, depuis le milieu du XVIIe s. jusqu'à la fin du XVIIIe, pas un seul ne pourrait reparaître aujourd'hui au théâtre, sinon à titre de curiosité historique, comme cela a eu lieu pour *L'Incoronazione di Poppea*. L'O.-seria italien néanmoins, constituait un genre, que les compositeurs étrangers étaient tenus de suivre pour obtenir la faveur du public : sauf exception, on ne considérait guère l'O., sauf en France, qu'uni à la langue italienne. L'O. italien fit la renommée de Hændel, et c'est avec le même genre que Gluck et Mozart gagnèrent leurs premières victoires, tandis que, peu à peu, sous les exigences des virtuoses et l'extrême liberté qu'ils prenaient avec les œuvres, sous la poussée de l'*O.-buffa* (voir plus loin), l'*O.-seria* italien tombait dans l'exagération

et le discrédit, malgré la valeur d'un Piccini, longtemps rival de Gluck. Au début du XIXe s., en dépit des louables essais d'un Spontini, et même d'un Rossini, — mais ce dernier ne croyait plus à la valeur de l'œuvre, — l'O. italien ne vivait plus que par l'accoutumance. Plus tard, il reparaît encore sous la plume de Verdi (1813-1901), mais si celui-ci, dans la *Traviata* (1853), reste toujours fidèle aux formes les plus choisies de l'O. italien, il est bientôt influencé par l'œuvre de Richard Wagner, le véritable créateur du « drame musical », et c'est à ce genre désormais qu'il faut rattacher l'œuvre du dernier grand maître du théâtre italien chanté. Après lui, Boïto, dans son *Mefistofele* (1875), se rattache résolument au genre nouveau, qui devient absolument international. ‖ En France, l'introduction de l'O. italien par les soins de Mazarin suscita des imitations, dont la *Pastorale* de Perrin, représentée à Issy en 1659, la « première comédie française en musique », dit le titre, marque le début : la musique en est malheureusement perdue. Une *Ariane* du même compositeur (également perdue) devait suivre la représentation précédente. Ce fut Perrin qui suggéra à Colbert l'idée d'établir une « Académie de Poésie et de Musique » et, en 1669, avec son confrère Cambert, il recevait un privilège pour fonder « des Académies d'Opéra ou Représentations en Musique en vers français ». Ce fut la fondation de l'O. français et, en même temps, du théâtre qui porte le même nom et prolonge jusqu'à notre temps le titre d' « Académie de Musique » que Colbert avait agréé. *Pomone*, pastorale de Cambert, fut représentée pour l'inauguration du nouveau théâtre, en 1671; la *Pastorale héroïque* des *Peines et des Plaisirs de l'Amour*, en 1672. De son côté, Lulli, qui cultivait un genre analogue, avait donné, en 1671, la « tragédie-ballet » de *Psyché*, sur les paroles de Molière, et qui est déjà, a dit un excellent critique (L. de La Laurencie) « un O. sans récitatif ». Bientôt, succédant à Perrin et Cambert dans la direction du théâtre, Lulli entre directement dans la voie de la tragédie lyrique, et marque le point de départ définitif du genre avec *Cadmus et Hermione*, « tragédie en musique » (1673).

Lulli n'a pas créé tout de suite et en une fois la forme d'O. dans laquelle il s'est finalement figé et personnifié. On constate une série de tâtonnements dans ses premiers ouvrages et une progression vers un moule arrêté. *Cadmus et Hermione* contient des morceaux « du plus grand Lulli », comme les adieux de Cadmus à Hermione, des airs comiques, des airs dansés, et une grande scène de temple, qui est un des premiers modèles de ce genre pompeux, tant et si longtemps apprécié du public français. Dans *Alceste* (1674) et *Thésée* (1675), un mélange de tragique et de comique produit une impression choquante. Avec *Atys* (1677), Lulli se dirige décidément vers « la tragédie de salon ou de cour, psychologique, galante et oratoire. » (R. Rolland). Ce furent là les modèles de l'O. français, et Rameau, en les rénovant, un demi-siècle plus tard, ne s'écartait guère du type donné par Lulli; les chefs-d'œuvre de Rameau, qui, de nos jours encore, reprennent vie à la scène : *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739), marquent les modèles du genre où les intermèdes dansés et les entrées de ballets y occupent une place considérable. C'est avec les œuvres de Gluck, déjà assoupli dans la composition d'O. italiens et d'O.-comiques, que l'O. français abjure à peu près complètement ce qu'il contenait encore de l'ancienne pastorale et du ballet comique, et donne une part plus grande à la déclamation expressive, introduite dans l'*air* (voy. ce mot.) Les admirables airs d'*Alceste*, au 1er acte, sont des sommets d'émotion tragique où les compositeurs se sont rarement élevés. Cependant, les œuvres de Gluck, si elles restreignent la part de la danse, sont toujours fidèles à la chaconne finale, où prennent part tous les personnages.

Malgré le nom d'O. donné aux théâtres ou aux représentations de ce genre, les pièces elles-mêmes ne portaient pas encore ce titre. Piganiol de la Force, dans sa *Description historique de la Ville de Paris* (1718), parlant de la grande salle de représentations du Palais-Royal, qui contenait trois mille places (celle des Tuileries en contenant « aisément » sept à huit mille), dit qu'elle sert depuis 1673 « sans discontinuation, aux représentations des *Opera* (sic); c'est le nom qu'on a donné aux Poèmes Dramatiques mis en musique, et accompagnés de symphonies, de danses et de machines ». Nous ne connaissons pas d'O. français du titre de *Poème dramatique mis en musique*, qui n'est sans doute mis là que comme explication. Le premier O. de Lulli, *Cadmus et Hermione*, représenté en 1673, est le premier qui porta le titre de « tragédie en musique » ou « tra-

gédie lyrique », encore donné en 1779 à *Iphigénie en Tauride*, de Gluck, aux *Danaïdes*, de Salieri, en 1784. *Orphée et Eurydice*, de Gluck (1774), est dit « drame héroïque »; l'*Alceste* du même (1776), « tragédie-O. ». Vers 1780, le titre *Opéra* commença à régner, et s'établit presque uniquement depuis la fin du XVIIIe s. Cependant la *Vestale*, de Spontini (1807), est encore nommée « tragédie lyrique ».

C'est *Fernand Cortez*, de Spontini (1808), qui offre « le véritable germe du grand O. moderne », dit Lajarte. La forme du « grand O. », qui remplit la plus importante partie du XIXe siècle, portée à son point culminant par Meyerbeer, — *Robert-le-Diable* est de 1831, — subsista encore, d'une façon générale et sauf certaines concessions aux idées plus modernes, dans les principales œuvres de Berlioz (*Les Troyens*, 1860); de Gounod (*Faust*, 1859; *Mireille*, 1864; *Roméo et Juliette*, 1867); de Saint-Saëns, (*Samson et Dalila*, 1868-1877; *Étienne Marcel*, 1879; *Henry VIII*, 1883; *Ascanio*, 1890); de Massenet (*Le Roi de Lahore*, 1877; *Le Cid*, 1885; *Le Mage*, 1891, etc.); de Reyer (*Sigurd*, 1866-1873; *Salammbô*, 1890); de Paladilhe (*Patrie*, 1886). Elle se résume, du point de vue critique, en quelques mots: « Une intrigue romanesque, des coups de théâtre, des décors et des costumes, un livret incolore, des airs, des duos, des ensembles et des ballets » (Laloy). Déjà, les musiciens, français et italiens, subissaient cependant l'influence grandissante de Richard Wagner, et la forme de leurs « drames musicaux » allait s'en ressentir : le vieil O. avait terminé sa carrière. Les commencements de l'O. allemand se confondent avec ceux de l'oratorio. La comédie latine anonyme *Philothea*, jouée à Munich en 1643, est un spectacle pieux mêlé de musique. Le 1er O. allemand représenté sur un théâtre, pour l'inauguration du théâtre de Hambourg (1678), avec musique de Theile, roule sur l'histoire de « L'homme créé, déchu et jugé » et a pour acteurs Adam, Ève, Lucifer, le Serpent, la Justice, le Sauveur et Dieu lui-même. Parmi les O. joués ensuite sur le même théâtre, parurent plusieurs ouvrages sur des sujets religieux ou bibliques : *La Nativité* (1681), *Caïn et Abel* (1689), de Fortsch; *Salomon* (1703), *Nabuchodonosor* (1704), de Keiser. Il faut venir, on le sait, jusqu'à Mozart pour trouver le premier essai d'un « O. allemand » ainsi qu'il l'exprime dans une lettre de 1778. Encore, malgré son dessein, et son désir, *Die Entführung aus dem Serail* (*L'enlèvement au Sérail*), n'a-t-il d'autre titre que *Komisches Singspiel*, ce qui l'apparente en 1782, à son *Bastien und Bastienne* (1768), qui malgré le titre *Deutsche Operette*, n'était qu'une imitation de l'O.-comique français. C'est *La Flûte enchantée* (*Die Zauberflöte*) qui, en 1790, porte pour la première fois le titre de *Deutsche oper*, et encore, malgré le titre, cette œuvre, qui a pour but de créer un genre d'O. foncièrement allemand, n'emprunte-t-elle à l'O. que la suite ou l'enchaînement des discours musicaux, ayant plutôt, par son livret, le caractère de l' « opérette ». Weber, sur le terrain de l'O. allemand, se montre le novateur. Dès 1798, il s'y essaye, en des compositions maintenant perdues, laisse bientôt inachevé *Rubezahl*, un véritable O., cette fois, dont les parties composées ont été refondues en diverses œuvres et donne plus tard enfin, presque de suite, le *Freischütz* (1820), *Euryanthe* (1823), *Oberon* (1825-1826), d'où sortiront presque directement *Le Songe d'une nuit d'été*, de Mendelssohn (1843), et le théâtre de Wagner, qui, s'il visa plus tard à constituer un art nouveau ou plus foncièrement allemand, fut d'abord fidèle aux formes et aux coupes de ses modèles, dès ses essais de 1830 à 1840, et surtout dans ses grandes premières compositions, *Der fliegende Holländer* (*Le Hollandais volant*, plus connu sous le nom de *Vaisseau-fantôme*, 1840-1841); *Tannhäuser*, terminé en 1845; *Lohengrin*, en 1847; tandis qu'il esquisse déjà les grandes œuvres qui constitueront sa manière définitive et dont les ébauches se placent entre 1845 et 1857.

Les *Nibelungen*, dans leurs quatre parties, furent terminées : le *Rheingold* (*l'Or du Rhin*), en 1854; *Die Walküre* (*La Valkyrie*), en 1856; *Siegfried*, 1869; *Gotterdämmerung* (*Le Crépuscule des Dieux*), 1874. *Tristan und Isolde* fut achevé en 1859; *Die Meistersinger* (*Les Maîtres-Chanteurs*), 1867; *Parsifal* enfin, testament suprême du maître, 1882.

En même temps et comme conséquence des idées qu'il avait exprimées dans son ouvrage *Opern und Dramma* (T. IV de ses *Écrits*), alors que *Lohengrin* offre encore le titre d'O. romantique, *L'Anneau des Nibelungen* est un *Bühnenfestspiel* en « trois journées et une soirée de veilles »; l' « acte » est désormais la « division » (*Aufzug*). *Tristan* porte le titre de *Handlung* ou « action »; les deux dernières œuvres sont absolument des « drames en musique » *Ton-Drama*. L'action lyrique, scénique, musicale est continue d'un bout à l'autre de chaque division

de l'œuvre. || Désormais, tout lien est brisé avec le vieil O.; les compositeurs cherchent d'autres dénominations pour leurs ouvrages de théâtre, et essayent toutes sortes de vocables pour ne pas employer le mot O., qui ne répond plus au plan de l'œuvre. En France, *Fervaal*, de d'Indy (1895), est appelé « action musicale ». *Le juif polonais*, d'Erlanger (1900), au titre de la partition de piano, porte « drame musical » et, à l'argument, « conte lyrique ». *Louise*, de Charpentier (1900), « roman musical »; *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (1902), « drame lyrique »; *Ariane et Barbe-Bleue*, de Paul Dukas (1906), « conte musical ». Le drame musical moderne trouve sa forme la plus développée dans la *Légende de saint Christophe*, de d'Indy (1914)[1], au titre de « drame sacré en trois parties »; tous les éléments de musique et d'action scénique employés dans tous les genres y sont condensés en une vaste synthèse où l'art religieux et l'oratorio, la composition symphonique et dramatique, s'unissent en un ensemble que *Parsifal* laissait déjà pressentir, mais qui est ici dépassé dans des proportions absolument extraordinaires.

Le nombre des O. composés jusqu'à nos jours atteint un total effrayant. En 1911, un auteur anglais, John Towers, ayant publié le prospectus d'un Dictionnaire devant contenir les titres de 28 015 O. et opérettes, un Allemand, G. Stieger, s'empressa de démontrer que les omissions y seraient dans la proportion de 70 p. 100, en arrêtant les corrections et additions à l'année 1905. Dans l'étendue comprise entre les articles Aaron et Achille, l'Allemand trouvait à ajouter 114 œuvres aux 165 citées par le Dictionnaire. || *O.-ballet.* — *Le Triomphe de la paix*, de Lulli (1685), est le premier du répertoire de l'O. qui porte ce titre. Après la mort de Lulli, cette forme de spectacle devint plus fréquente. On remarque dans le nombre : *L'Europe galante*, de Campra (1697), les *Festes grecques et romaines*, de Colin et Blamont (1723), *Les Éléments*, de Destouches et Lalande (1725). Le titre de « comédie-ballet » est donné aux O. *Le Carnaval et la folie*, de Destouches (1704), la *Vénitienne*, de La Barre (1705). Le titre de « ballet héroïque » est donné aux *Indes galantes*, de Rameau (1735), et à plusieurs ouvrages suivants, à *L'Union de l'amour et des arts*, de Floquet (1773).

1. *La *Légende de saint Christophe* a été représentée à l'Opéra de Paris au cours de l'année 1920.

Platée, de Rameau (1749), est intitulé « ballet bouffon ». C'est un O.-ballet avec des scènes bouffonnes et des effets de musique descriptive et imitative. || *O.-buffa.* — Ainsi que pour l'O.-seria, les premiers modèles de l'O.-buffa viennent d'Italie. On regarde comme le plus ancien essai d'O.-comique italien l'*Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi (1594), intitulé *Commedia armonica*, où le style bouffe apparaît dans les formes polyphoniques de l'époque, sans chant solo. Des scènes chantées bouffonnes se rencontrent dans les ouvrages dramatiques italiens dès la fin du XVIe s. et dans presque toute la durée du XVIIe s.

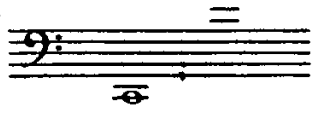
Mais c'est dans les intermèdes-bouffes de la comédie et de l'O. italiens que réside la vraie origine de l'O.-comique. Dans l'O. d'Al. Scarlatti, *Il prigioniero fortunato* (1699), « O. semi-seria », il y a deux rôles comiques qualifiés de *buffo*, dont les parties contiennent des morceaux de style musical absolument comique. Le *Trionfo dell'Onore*, du même auteur (1718), est le plus ancien O.-buffa napolitain dont la musique ait été conservée. Le chant populaire joue un grand rôle dans les premiers O.-bouffes napolitains, comme dans les O.-comiques français en vaudeville (voir plus loin), comme dans le *Beggar's O.* de Gay et Pepusch (1728), satire anglaise contre les O. italiens de Hændel. Le prédécesseur immédiat de Pergolèse, Leonardo Vinci, fut l'auteur de plusieurs O.-bouffes en dialecte napolitain, *Le Zite 'ngalera* (1721), *Le Cccato fauzo*, *Le doje lettere* (1719), etc. Mais c'est *La Serva padrona*, de Pergolèse, avec le titre d' « intermède à deux personnages » qui fixe le genre définitif de l'O.-buffa (1729); jouée pour la première fois à Naples le 28 août 1733, sa représentation à Paris en 1746 fit connaître en France ce nouveau genre de composition qui dans l'intervalle s'était enrichi en Italie de plusieurs ouvrages. Dans le répertoire moins ancien que l'O.-seria, mais très nombreux aussi, de l'O.-buffa ou comique, le contraste entre les formes anciennes et l'O.-comique ou l'opérette est moins violent; cependant le nombre des œuvres italiennes anciennes resté célèbre ou seulement tolérable est bien petit. On s'étonne de n'avoir pu rien sauver de la production comique ou légère de Al. Scarlatti, de Galuppi, Logroscino, Leo, Traetta, Piccini et pas même de Cimarosa et Cherubini. Tout cela ne fournit plus qu'un champ d'études à l'historien, et une mine peu fréquentée de morceaux choisis aux chanteurs.

Cependant, la *Cecchina* de Piccini (1760), ouvre une nouvelle ère dans l'O.-buffa, dont Mozart, avec les *Nozze di Figaro* (1786), *Cosi fan tutte* (1790) et, — qui le penserait, si le titre n'y était, — *Don Giovanni* (1787), va égaler l'O.-buffa à l'O.-seria. C'est au même genre se rapprochant ainsi de plus en plus de la « comédie musicale », que se rattache, au XIXe s., *Il Barbiere di Seviglia* de Rossini (1830) et, tout à la fin de cette ultime transformation, le *Falstaff* de Verdi où l'O.-buffa a rejoint définitivement le « drame musical » dont *Les Maîtres-Chanteurs* de R. Wagner avaient fourni un admirable modèle : mais *Falstaff* sent l'effort. || *O.-comique.* — Ce fut, en France, sous l'imitation directe et l'inspiration de l'O.-buffa à son époque primitive que se forma l'O.-comique. Mais, comme l' « Académie de musique » avait le privilège exclusif de représenter des O. ou théâtre chanté, les comédiens italiens installés au Palais-Royal devaient se borner à des pièces parlées accompagnées de passages musicaux. Tantôt, comme on l'a vu pour l'O.-buffa napolitain, la musique était empruntée aux airs populaires ou aux vaudevilles, tantôt elle utilisait ou parodiait en les travestissant de façon bouffonne les airs d'O., tels que l'*Armide*, l'*Isis* ou l'*Alceste*, de Lulli, — et c'est là l'origine du nom d'« O.-comique », — ou enfin faisait appel à quelque musicien pour composer des fragments intercalés dans la pièce. Il était d'ailleurs bien dans la tradition française d'en agir ainsi. Dès le XIIIe s., les « jeux » théâtraux, tels que celui de *Robin et Marion* du trouvère Adam de la Hale (1283), offraient ainsi le spectacle d'une pièce pastorale coupée d'airs ou de refrains populaires, sans que cela constituât, comme on l'a répété souvent, « le premier O.-comique ». A travers tout le moyen âge et l'époque de la Renaissance, les exemples cités plus haut restent fidèles à des habitudes analogues, sans pour cela créer un genre. Mais ce fut la Comédie-Italienne implantée à Paris, à partir de 1660, qui contribua à une telle création et forgea le nom d'O.-Comique, et qui, passant par diverses alternatives, partagea bientôt le soin de constituer un répertoire avec les théâtres de la Foire, dont l'un d'eux, à partir de 1714, prit le nom du genre nouveau, jusqu'à ce que, en 1793, la Comédie Italienne ayant disparu, l'un et l'autre furent fondus en un théâtre unique : l' « O.-comique national ». Durant ce laps de temps, le genre se précisait, en éliminant peu à peu la comédie mêlée de vaudevilles, en se constituant un orchestre, en abandonnant les emprunts d'airs pris à des O. en vogue, de manière à n'avoir bientôt, mêlés à son parlé, que de la musique originale. Des musiciens spécialistes, des amateurs, des grands maîtres de l'O., donnèrent tout ensemble leurs soins au répertoire de l'O.-comique. A côté des noms assez obscurs des compositeurs Raisin, Blaise (l'aîné), Gilliers, Saint-Sévin dit « l'Abbé », Sody, non dénués de talent, qui, de 1680 environ à 1750, alimentent les O.-comiques de musique nouvelle ou empruntée, on relève à partir de 1718, le nom de Mouret, qui, débutant dans *Le Port-à-l'Anglais*, conquit rapidement un succès de bon aloi, qu'il maintint longtemps, de Rameau lui-même, qui, en 1723, composait les passages nouveaux de l'*Endriague* de Pinon. En 1746, les œuvres de Pergolèse s'introduisent dans le répertoire de l'O.-comique, en « adaptations » françaises, dues en partie à Favart, et insufflent, avec d'autres œuvres du même genre, l'esprit des nouveaux O.-bouffes ou « intermèdes » italiens. C'est encore le titre que J.-J. Rousseau donne à son *Devin du village* (1752), représenté tout d'abord à Fontainebleau, puis à l'O. de Paris. A dater de ce moment, la musique empruntée disparaît de l'O.-comique proprement dit, qui se partage encore quelque temps avec la « comédie à ariettes », dans laquelle s'illustrent quelques musiciens connus dans les deux genres : nous rencontrons ainsi, de 1753 à 1762, les noms de Dauvergne, La Bonde, Gaviniès, La Ruette, Blaise, qui se spécialise lors de la réussite d'*Annette et Lubin* de Favart, de Gluck enfin. L'O.-comique français, pendant ce temps, a conquis l'Europe : dès 1751, pour les théâtres impériaux de Vienne et de Schœnbrünn, où ont lieu des représentations en français, Gluck est chargé de mettre ou de remettre en musique des livrets parisiens. Les *Amours champêtres*, de Favart, *Le Chinois poli en France*, d'Anseaume, *Le Diable à quatre*, de Sedaine, etc., furent ainsi l'objet d'exquises partitions du maître qui devait ensuite redonner un nouveau lustre à la « tragédie lyrique ». Il est piquant de constater que c'est pour la vieille pièce du théâtre de la Foire, *Le Monde renversé*, changée de titre et devenue *L'Isle de Merlin* (1758), que Gluck écrit sous sa forme première l'ouverture célèbre qui deviendra celle d'*Iphigénie*. Quatre noms vont alors marquer chez nous l'apogée du genre : Duni, à partir de 1757, dont

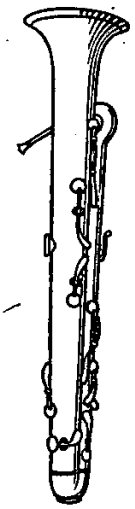
Les Sabots, de Sedaine (1768), marquent le principal succès; Philidor, principalement connu par *Le Maréchal Ferrant* (1761), *Sancho-Pança* (1762), *Tom Jones* (1765), œuvres où l'excellence du chant et la justesse de la déclamation n'ont d'égal que le piquant de l'orchestre, très souvent descriptif; Monsigny, qui, après *Les Aveux indiscrets* (1759), repris avec succès en 1913, compose la même année que Gluck *Le Cadi dupé* (1761), et *On ne s'avise jamais de tout*; puis *Rose et Colas* (1764) et enfin *Le Déserteur* (1769), bien des fois remis à la scène, et où la critique moderne voit « l'ébauche du drame lyrique » (Cucuel) tel qu'il est représenté au XIXe s. par *Le Freischütz* et *Carmen*; Grétry, qui, de 1768 à 1797, approvisionne l'O.-comique : de ses productions, il faut mettre à part le fameux *Richard Cœur-de-Lion* (1784), repris encore assez fréquemment, et, pour les rapprochements curieux à en tirer, *La Rosière de Salency* (1793) où l'on trouve avec étonnement nombre de thèmes employés par Beethoven, ce qui s'explique, ce maître en sa jeunesse ayant été l'accompagnateur du théâtre de Bonn au moment où tout ce répertoire de l'O.-comique français y était en usage, nouveau témoignage de la diffusion du genre à l'étranger. De l'ancien O.-comique on pourra encore citer *Nina ou la folle par amour*, de Dalayrac (1786). Quant à la plus grande partie du répertoire O.-comique pendant le siècle qui suivit, il n'innova rien, et périclita plutôt, tombant petit à petit au rang de l'opérette.

L'O.-comique moderne cherche sa formule. « Ce que l'ancien O.-buffa italien a de tout spécial, et, en un sens, d'inégalé, c'est le débordement de la verve joyeuse, la faconde intarissable, une active belle humeur toujours aise de chanter et de rire... L'O.-comique français, en ses meilleurs exemplaires, est d'une coulée beaucoup moins pleine, d'une inspiration moins libre, moins spontanée, moins brillante; plus sobre, préoccupé davantage de justesse et de finesse, moins grisé de joie et d'éclat, il dose adroitement l'émotion, la gaîté, l'esprit; il y réussit quelquefois d'une manière exquise, réalisant à merveille ce qu'on appelle au théâtre le demi-caractère.... Mais des ouvrages tels que les *Nozze* et *Les Maîtres chanteurs* marquent, en leurs genres respectifs, deux cimes... Ces deux œuvres témoignent d'une égale perfection, mais le but a changé. Dans *Les Maîtres chanteurs*, la musique a résolu des problèmes nouveaux; elle a montré tout d'abord qu'il n'existe pas plus de « genres » pour elle que pour la poésie libérée des vieux formalismes (Ernst). *Sancho*, « comédie musicale » en 4 actes, de Jacques-Dalcroze (1898), et *Le bonhomme Jadis*, du même (1906), sont au nombre des meilleurs essais d'O.-comique moderne (voy. *Comédie*). || *Opérette*; *O.-bouffe*. L'O.-buffa et l'O.-comique ont parfois été nommés « opérette » au XVIIIe s. Ce dernier a pris aussi à l'occasion le nom d'O.-bouffon. C'est en ce dernier sens que le terme *O.-bouffe* a prévalu depuis 1855, avec Jacques Offenbach et Hervé. L'opérette moderne est ce dérivé de l'ancien O.-comique où la musique retourne à la simplicité de la musique empruntée : il a comme division l'« opérette-bouffe » qui représente le dernier degré musical du genre, guère au-dessus du vaudeville. On peut citer de Hervé, *L'Œil crevé*; d'Offenbach, comme O.-bouffe, *La Belle Hélène* (1864), *Orphée aux Enfers* (1855); comme opérettes, *La Périchole* (1868), *La Chanson de Fortunio* (1861); de Lecoq, *La fille de Madame Angot* (1872); le *Petit Duc* (1878); de Cl. Terrasse, *Les Travaux d'Hercule* (1901).

Ophicléide, n. m. Instrument à vent en cuivre, à clefs. Il se construit à l'état d'alto et de basse (et même de contrebasse). Son principe est identique à celui du bugle à clefs ou trompette à clefs; mais, grâce à la différence du nombre des clefs, qui est porté à onze, il possède toute une octave grave de plus. L'échelle chromatique obtenue sur l'O. basse en *ut* s'étend de l'*ut* au-dessous de la portée en clef de *fa* jusqu'à l'*ut* placé trois octaves au-dessus. L'O. alto se construit en *mi* bémol. Son nom signifie « serpent à clefs », (du grec *ophis*, serpent, et *cleides*, clefs). Il fut inventé en Angleterre par un facteur français, Frichot, en 1800, sous le nom de *Cor-basse* (*bass-horn*) et proposé en 1806 au ministre de la guerre, en France, pour les musiques militaires. L'O. servit de basse à la famille des bugles à clefs; de 1815 à 1848, il fut le principal instrument grave des bandes militaires. Asté (dit Halari) prit en 1821 un brevet pour des ophicléides à huit clefs. Spontini l'introduisit en 1819 dans l'orchestration de son opéra *Olympie*; Meyerbeer fut un des derniers à s'en servir dans *Robert le Diable* (1831). Men-



delssohn a fait appel dans un but comique au son de l'O. pour exprimer le rugissement burlesque du lion, dans l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* (1826). Il fut remplacé vers 1848, en Allemagne, puis en Belgique, par le *tuba* à pistons; mais on l'emploie encore dans quelques maîtrises, pour soutenir les voix des chantres, en remplacement du serpent. La sonorité de l'O. est grossière, « beuglante », dit Gevaert, et « frisant le grotesque ». On a donné ce nom à un jeu d'orgues, à anches, destiné à imiter le timbre de l'O.



Ophicléide.

Orage, n. m. L'imitation musicale de l'orage a, dès longtemps tenté les compositeurs de musique descriptive. Les roulements et grondements du tonnerre, les sifflements du vent, les pizzicati de la pluie, ne pouvaient qu'encourager les musiciens à s'en inspirer. La *Symphonie Pastorale* de Beethoven en offre l'exemple, classique, bien des fois imité par des compositeurs de moindre valeur. (Voy. *Tonnerre.*)

Oratoire. Voy. *Rythme.*

Oratorio, n. m. ital. signifiant « oratoire ». C'est en effet pour la réunion pieuse des confrères de l'Oratoire, à Rome, illustrée déjà par Animuccia et Fr. Soto qui l'avaient enrichie de leurs *laudi spirituali*, par G. P. da Palestrina, qui écrivit dans le même esprit ses madrigaux spirituels, que Emilio de' Cavalieri, vers la fin du XVIe s., écrivit sa *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, qui y fut jouée en février 1600. Le fondateur de l'opéra fut donc également celui de l'oratorio et l'on peut se faire une idée de ses opéras perdus, en étudiant son oratorio. Il n'a pas d'ouverture, mais on peut exécuter un morceau de musique, de préférence un « madrigal religieux » avant le lever du rideau. Un prologue dialogué, mais sans musique, annonce la pièce : celle-ci est composée de trois actes, aux personnages purement abstraits; des solos, duos, trios et quatuors, sont entremêlés de chœurs. Le dernier acte se termine par un cantique auquel la foule prend part en même temps que le chœur — héritage des mystères —. Mais un ballet et un nouveau chœur dansé terminent la représentation. Par son succès ou par son mérite, cette œuvre fit école : en 1603, un oratorio (perdu) de Borsari, pour une image de la Vierge; l'*Emmelio*, d'Ag. Agazzari, en 1606, représenté au Séminaire Romain; en 1615, à Bologne, un *Sacrifice d'Abraham*, qui ouvre le chemin aux « histoires sacrées »; en 1621, une *Judith*. A partir de ce moment, on peut suivre d'année en année le mouvement nouveau et les nouvelles œuvres, beaucoup mieux que nous ne le pouvons pour l'opéra. Remarquons que le *Santo Alessio* de Stefano Landi, en 1634, porte le double titre de *dramma musicale* et *historia sacra*.

Le grand maître des oratorios et des « histoires sacrées », dont le musicien français Maugars distingue nettement les deux genres (1639), est alors Giacomo Carissimi qui, de 1628 jusqu'à sa mort en 1674, fut maître de chapelle du Collège dit *Germanique* à Rome, pour lequel il semble avoir composé toutes ces œuvres. Nous ignorons la date précise de chacune d'entre elles, dont les recueils, manuscrits, ne portent aucune référence de ce genre. Citons, parmi les plus célèbres : *Jephté*, le *Jugement de Salomon*, l'*Historia divitis* (Le mauvais riche), la *Plainte des Damnés*, *Jonas*, dont la « tempête », avec de très simples moyens, est très caractéristique du style de Carissimi; *Balthazar*. Un caractère très spécial distingue ces œuvres des premiers oratorios et de ceux qui vont suivre : au lieu d'être écrits sur un livret fourni par un poète ou un prosateur, l'histoire sacrée ou l'oratorio carissimien est, pour l'ensemble, composé sur des fragments et des passages de l'Écriture Sainte extraits et groupés de manière à former un ensemble; et il ne semble pas qu'ils aient été destinés à des représentations, mais seulement à des exécutions pieuses ou en concert. Ces fragments sont disposés sur le plan des « Passions », avec un récitant, ou « historien », des rôles distincts pour les interlocuteurs, un chœur pour la foule. C'est sur ce même plan que Charpentier, son élève, composera un peu plus tard ses œuvres du même genre, par exemple la dernière en date, *Le Jugement de Salomon* (1702; voy. plus loin). Après Carissimi, les maîtres italiens renouèrent de préférence la tradition de l'opéra sur des sujets religieux, dont le *San Alessio* de Landi avait donné le modèle. Il y eut des partitions en forme d'opéra, mais destinées aux concerts donnés dans les églises et les couvents, sur des sujets tels que *Santa Radegonda*, d'Ariosti (1694), la *Maddalena*, de G. M. Bononcini (1701), le *Sacrifizio d'Isacco*.

de Ziani, etc. Aless. Scarlatti a laissé 7 oratorios. Caldara, vers 1720, les écrivait à la douzaine. || Les musiciens français du XVIIe s. connaissaient les « histoires sacrées » des Italiens et traitaient le même genre. Les œuvres inédites de Bouzignac, maître de chapelle à Tours dans la première moitié du XVIIe s. (vers 1630) contiennent un motet à 5 voix à la Vierge, *Ecce Aurora*, qui est dialogué et offre toutes les oppositions de chœurs et de soli amenées par le texte. C'est le style des motets-oratorios de Charpentier, des dialogues de Schutz, etc.

L'oratorio fut importé en France vers la fin du XVIIe s. par M.-A. Charpentier, élève de Carissimi. Ce maître le traita dans sa forme primitive latine très rapprochée de la musique religieuse. Son oratorio en 2 parties sur *Le Jugement de Salomon* fut exécuté en guise de grand motet par les musiciens de la Sainte-Chapelle, pendant la messe rouge pour la rentrée du Parlement en 1702. Charpentier a laissé vingt autres oratorios. Les oratorios de Charpentier étaient oubliés lorsque Mondonville produisit les siens au Concert Spirituel. Ceux-ci étaient composés sur des livrets en vers français : *Les Israélites à la montagne d'Horeb* (1758) étaient dûs à l'abbé de Voisenon, et passèrent sous le titre de « motet français »; vinrent ensuite les *Fureurs de Saül* (1759). Ils furent bien accueillis, mais peu imités. Le *Passage de la mer Rouge*, de Persuis (1759), la *Conquête de Jéricho*, de Davesnes (1760), et, particulièrement, la *Nativité*, de Gossec (1774), représentent surtout l'effort fait alors en ce sens. Les œuvres prétendues religieuses de J.-F. Lesueur auraient pu, par leurs formes descriptives, rouvrir une nouvelle carrière à l'oratorio, en procédant directement de la *Nativité* de Gossec. Mais, sauf pour Berlioz et plutôt dans les détails extérieurs que dans le fond, elles restèrent sans influence. Ce qu'on a appelé les oratorios de Lesueur était, dans l'intention de leur auteur, une série de compositions destinées à être exécutées dans l'église, pendant les offices, à chacune des principales fêtes de l'année liturgique. Lesueur appelait son invention « une musique, une imitative et particulière à chaque solennité ». Il en fit le premier essai en 1786, avec une composition de Noël et continua dans les années suivantes. On trouve dans ses œuvres singulières un mélange de la messe, du drame liturgique et de l'oratorio, exprimé musicalement dans une forme presque dramatique. Ignorants du passé de la musique de concert et d'église en France, des écrivains allemands ont, cru que *L'Enfance du Christ*, de Berlioz (1854), était le premier oratorio produit en France. Son titre est « trilogie sacrée », et l'on sait comment son auteur la présenta au public sous un nom supposé, et comme une œuvre du XVe siècle ! Après 1870-71 la renaissance de la composition de concert et d'église en France fit éclore des œuvres de titres et d'esprit divers, comme de mérite inégal, qui peuvent être rassemblées sous l'appellation générale d'O. : *Rédemption*, de C. Franck (1872-1874); *Les Béatitudes*, de C. Franck (1879); *Rédemption* (1882), de Gounod; *Mors et Vita* (1885), de Gounod; *Marie-Magdeleine* (1874), de Massenet, intitulé « drame sacré »; *Ève* (1875), de Massenet, intitulé « mystère »; *Le Déluge* (1876), de Saint-Saëns, qui avait précédemment donné, en latin, un *Oratorio de Noël* (1860). En Belgique, les belles œuvres d'Edgar Tinel, *Franciscus* (1888) et *Sainte Godeliève* (1897), en langue flamande, comptent parmi les plus admirables productions de l'école belge en même temps que parmi les plus beaux oratorios modernes. *La Croisade des enfants* de G. Pierné (1904), poème de Marcel Schwob, est intitulée « légende musicale en 4 parties ». L'auteur y emploie un chœur de « 200 enfants » qui peut être remplacé par un chœur « spécial » à 3 voix de femmes, au moins 20 à chaque partie. La narration est confiée à un « récitant » (ténor). Sur le même type, nous avons du même compositeur *Les Enfants à Bethléem* (1909). || On a parlé précédemment des commencements de l'O. allemand à propos de l'opéra. De 1643 jusque dans les premières années du XVIIIe s., l'opéra n'y était qu'un oratorio joué sur le plan primitif d'E. de Cavalieri et de ses premiers successeurs. Mais, en même temps, l'O. ou l'histoire sacrée y fleurit aussi. Vers 1644, le poète Klag faisait réciter dans l'église Saint-Sebald, à Nuremberg, des scènes entremêlées de chants, en solo ou en chœur, sur des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les *Dialogues* que Schütz (1585-1672), Hammerschmidt (1645) et quelques autres écrivaient sur des textes allemands imités de la Bible, à 4, 5, 6, 7 voix avec orgue et instruments, semblent s'être rapprochés de l'oratorio plutôt que de l' « histoire sacrée ». Dans les « Musiques du soir » de l'église luthérienne de Lubeck, Mattheson faisait exécuter (1er quart du XVIIIe s.) des oratorios bibliques, *Gédéon*, *Jephté*, *Daniel*, *Joseph*, tellement développés qu'il en divisait l'exécution entre quatre dimanches consécutifs.

Les grandes *Passions* (voy. ce mot) composées depuis le XVIIIe s. par les maîtres protestants allemands, et surtout les chefs-d'œuvre de Bach, *Passion selon saint Jean* et *Passion selon saint Mathieu*, tiennent un rang intermédiaire entre l'ancienne Passion liturgique et l'oratorio moderne, qui a pour texte, au lieu des versets de l'Évangile, un poème plus ou moins analogue au plan et au style de l'opéra. Le compositeur allemand Graun, maître de chapelle de Frédéric II, écrivit en 1755 une cantate de la Passion, *Der Tod Jesu*, sur un poème de Ramler, qui obtint une grande et durable célébrité. Beaucoup d'oratorios allemands traitent d'épisodes séparés de la Passion, développés en livrets. L'oratorio *Christus* (1860) de Kiel (né en 1821), conçu dans la forme dramatique, est cependant disposé sur des fragments de textes évangéliques rattachés les uns aux autres.

Au XVIIIe s., en Allemagne, citons encore : *Les Israélites dans le désert*, de C. Ph. Em. Bach, publ. 1775; *La Création*, de Haydn, comp. 1795-1798. Puis *Le Jugement dernier*, de F. Schneider, 1819; de Spohr, *Die letzten Dinge*, 1826; tout cela oublié, ou presque. *La Cène des Apôtres*, de Wagner, qui porte le titre de « scène biblique » 1re exécution, Dresde, 1844, est rangée par Kretzschmar parmi les oratorios. Les oratorios de Mendelssohn, *Paulus* (1835) et *Élie* (1846), se maintiennent au répertoire des sociétés de chant dans les Iles Britanniques. On fit cas en son temps du *Moïse* de Ad. B. Marx (1840). Puis une longue période d'abandon commença pour l'oratorio allemand. *Le Paradis perdu*, de Rubinstein (1856) et sa *Tour de Babel* (1870) n'offrent guère d'intérêt. Après 1870, les grands festivals annuels des sociétés de chant allemandes offrirent un champ favorable à l'éclosion de nouveaux oratorios, dont le nombre ne compensa pas la médiocrité. Grâce au grand nom de leur auteur, les oratorios de Liszt s'imposèrent à l'attention : la *Légende de sainte Élisabeth* (1867) et surtout son *Christus* (1857). || Mais les modèles les plus complets du genre naquirent en Angleterre : les oratorios de Hændel. C'est au nombre de trente-deux que ses biographes les comptent et qu'ils ont été édités, bien que quelques œuvres comprises sous ce titre ne soient pas des pièces religieuses (*Acis et Galathée*; la *Caecilienode*; *Héraklès*; etc.); mais leur plan est en tout semblable à celui de l'oratorio, qui agrandit ainsi son objet. Leur composition s'étend de 1704 (la *Passion* allemande) à 1751; les plus remarquables et les plus célèbres sont : *Saül* (1738), *Israël en Égypte* (même année); *Le Messie* (1742); *Samson* (1743); *Judas Macchabée* (1746). Le dernier est *Jephté*, resté inachevé par la mort du maître (1751). On sait comment les oratorios de Hændel font partie des grands *festivals* anglais annuels, presque depuis 1724; à deux ou trois reprises, on a tenté en France l'exécution d'une série de ces oratorios, les dernières organisées par M. F. Raugel de 1910 à 1914 ont eu de triomphants succès.

Orchestique, adj. 2 genres. *Qui se rattache à l'orchestre dans le sens grec primitif de danse.

Orchestral, -ale, adj. *Qui se rapporte à l'orchestre symphonique.

Orchestration, n. f. *Art de disposer une partition musicale en répartissant les diverses voix d'après les timbres différents des instruments de l'orchestre.

Orchestre, n. m. **1.** Dans le théâtre antique, place qu'occupait, en avant de la scène, le chœur (qui prenait part à l'action) et ses accompagnateurs. || **2.** On a pris l'habitude, dans les temps modernes, de désigner sous ce nom le groupe d'instrumentistes qui occupent la même place, et que l'on appelait précédemment *symphonie* (voy. ce mot). Aucun ordre, aucun principe logique, ne présidait aux rassemblements hérétoclites d'instruments qui formaient les premiers orchestres. Les mélanges de sonorités se faisaient au hasard et selon la présence de tel ou tel instrumentiste. Les anciennes descriptions s'extasient sur le nombre des musiciens, non sur leur agencement. Un seul musicien devait savoir jouer de plusieurs instruments. Ce n'est pas du fait des paiements que l'on peut inférer la composition des orchestres princiers, mais plutôt des relations de fêtes, etc. Au moyen âge on ne voit guère de classement qu'entre les hauts instruments (bruyants) et les bas (doux). Aux instruments antiques, d'origine gréco-romaine ou barbare, représentés par la chalemie, la flûte, la cithare, le psaltérion, la rote, le tambourin, on avait adjoint peu à peu, à partir du XIe s. environ, les instruments à archet, des types à cordes pincées empruntés à l'Orient (luth, guitare), ou aux peuples du Nord (harpe), diverses variétés de tambours et timbales, et perfectionné pour l'usage musical trompettes et cornets. Au XIVe s., un orchestre important pouvait comprendre les instruments dont

Guillaume de Machaut donne de précieuses listes, comprenant les familles des vièles (gigues, rotes, rubèbes, monocordes); du psaltérion (canon, micanon); les luths, guitares, citoles, harpes; les flûtes (droite et traversière), flageolets; les anches (chalemelle, demi-douçaine, èle, frestiau, cornemuses et chevrettes); les cors et trompettes (cor sarrazinois, cor douçaine, trompe, buisine); la chifonie à roue; les tambours, timbales, cimbales, trépied; les orgues portatives; l'échiquier, ancêtre du clavecin; enfin, le grand orgue, déjà nommé « le roy des instrumens ». Les archets, flûtes, luths, étaient en très forte proportion; on avait des trompettes de toute taille, jusqu'à celles qui donnent le *ré* grave au-dessous de la portée de clef de fa, et qui sont devenues la sacquebute ou trombone (terme qui, en italien, signifie trompe grave). Au XVIe s., les imprimeurs publient des recueils de pièces « convenables tant aux instruments qu'aux voix », sans préciser rien quant au mélange des instruments. C'était affaire aux exécutants de choisir la partie qui correspondait à l'ambitus et aux facilités de leur instrument. Quelquefois le titre, plus large encore disait : « toutes sortes d'instruments ». L'orchestre de cour, dans le XVIe s. et jusqu'au commencement du XVIIe s., est une réunion incohérente, de laquelle se détachent probablement des groupes par familles, mais où l'idée de richesse obsède les exécutants et les spectateurs, et conduit à ces étranges symphonies des intermèdes et des ballets. Aux noces de François de Médicis et de Jeanne d'Autriche (1565), le premier intermède comprenait 4 clavecins « doubles », 4 violes, 2 trombones, 2 flûtes « ténor », 1 cornet, 1 flûte traversière, 2 luths. Une *Ballade* d'Al. Strigglo comportait successivement 2 clavecins, 4 violons, 1 luth « mezzano », 1 cornet, 1 trombone, 2 flûtes droites, puis pour renforcer le chœur, 2 clavecins, 1 gros luth, 1 contrebasse de viole, 1 autre flûte, 4 flûtes traversières et 1 trombone. Une comédie représentée à Lyon en 1548 pour l'entrée de Henri II faisait entendre, dans un intermède, un solo accompagné de 2 épinettes, et 4 flûtes allemandes; le chœur à quatre voix était renforcé de 4 violes de gambe et de 4 flûtes. Nous savons par le détail les instruments qu'employa Orlande de Lassus à Munich, entre autres lors des fêtes qui eurent lieu pour le mariage de Guillaume de Bavière et de Renée de Lorraine, en 1568; on y trouve successivement des pièces polyphoniques accompagnées par les groupes suivants : un motet à six voix de Lassus, soutenu par 5 cornets et 2 trombones; un madrigal (sans doute à voix d'hommes) d'Al. Striggio, avec 6 « gros » trombones dont un trombone-basse; un motet de Cyprien de Rore, avec 6 violes à bras; une *Bataille* d'Annibal Paduano, jouée avec trombones et cornets aigus; un intermède dont le solo était accompagné au luth, et le chœur par 5 violes; un autre à 4 voix, (en quatuor soli) avec 2 luths, 1 clavecin, 1 cornemuse et 1 basse de viole. Enfin, d'autres ensembles instrumentaux non moins curieux, parmi lesquels voici la composition de deux *entrées* : 6 grosses gambes « accordées une quarte plus bas qu'à l'ordinaire », 6 flûtes, 1 clavecin; — 1 clavecin, 1 trombone, 1 flûte, 1 luth, 1 cornemuse, 1 cornet « mué », 1 gambe, 1 piffaro. Une pièce à trois chœurs avait 4 gambes pour soutenir le 1er chœur, le 2e avait 4 grosses flûtes, le 3e, 1 douçaine, 1 cornemuse, 1 piffaro, 1 cornet. Une autre encore groupe à la fois 8 gambes et 8 violes à bras, 1 basson, 1 cornemuse, 1 cornet alto, 1 cornet mué et 1 gros cornet, 1 musette, 1 douçaine, et 1 trombone grave. L'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde (1607) est un rassemblement de tous ou presque tous les instruments connus en son temps. Le musicien les emploie par groupes ou familles, soit dans une intention dramatique, soit par simple recherche de la variété et étalage des richesses instrumentales. On a dépassé la vérité en assurant qu'il avait caractérisé les personnages par des instruments particuliers. « Le choix de tel ou tel ne paraît jamais déterminé par des raisons bien péremptoires. Le souci de varier les sonorités, en dehors de toute inten-

Orchestre de fête, XVIe siècle.
(*Missae solemnes*, 1589.)

tion plus significative, a dû guider seul le compositeur. » (Quittard). Voici d'ailleurs cet ensemble : 2 clavecins, 1 harpe double, 2 théorbes, 2 petits violons « à la française », 10 violes à bras, 3 violes de gambe, 2 contrebasses de violes, 2 orgues de bois (petits positifs), 1 régale, 2 flûtes, 2 hautbois, 4 trompettes, 2 cornets, 5 trombones, soit trente-neuf instrumentistes. Monteverde aime à réunir, seuls ou sur une basse, deux parties d'instruments de dessus dans une teinte de douceur : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 violons, et, dans les passages éclatants, emploie des ensembles de trois, quatre, cinq parties de trompettes, caractéristiques qui resteront encore en usage un siècle plus tard, chez Lulli. Un orchestre décrit par Bottrigari (1531-1612) comprenait : 1 grand clavicembalo, 1 épinette, 3 luths, une grande quantité de violes et une autre de trombones, 1 cornet, 1 cornetto torto, 2 rebecs, plusieurs flûtes diverses, 1 harpe double, 1 lyre. Les Italiens du commencement du XVIIe s. ne tardent pas à opérer une division de l'orchestre en 2 groupes, les instruments de fond (fondamento) et d'ornement (ornamento), dont les premiers (orgue, cembalo, théorbe, etc.) formaient l'appareil harmonique, et les seconds, (luth, harpe, violes, etc.) rendaient l'harmonie plus sonore et plus agréable par des scherzi et des contre-points.

Le premier essai de régularisation fut la constitution des familles instrumentales. On forma des groupes de cornets, ou de violes, ou de flûtes, répondant aux groupes vocaux. Artusi († 1613) propose de classer les instruments en 3 groupes, selon leur accord : I, Instr. tempérés donnant le ton égal et le demi-ton inégal, orgue, clavicembalo, monocorde, harpe (soit instr. à sons fixes) ; II, Instr. qui se jouent de toutes les façons, voix humaines, trombone, trompette, cornet, flûte, douçaine (instr. à embouchure), rebec ; III, Instr. qui donnent le ton divisé en 2 parties égales et le demi-ton égal, luth, viole, lyre, cistre. Ce classement, dit Artusi, indique ceux que l'on peut faire entendre ensemble, c'est-à-dire I avec II ou II avec III, mais non I avec III, ce qui offenserait l'ouïe. A partir de la seconde moitié du siècle, l'orchestre tend à s'équilibrer tel qu'il le restera jusqu'à nos jours. (Voy. l'article *Violon* pour les « Vingt-quatre violons du Roy ».) L'orchestre de l'Opéra de Paris, au temps de Lulli, comprenait 40 à 45 musiciens : quintette à cordes, flûtes traversières, hautbois, bassons, trompettes et timbales. Mais on avait toujours pour les récitatifs et les airs l'habitude de l'accompagnement au clavecin et aux théorbes, réalisant la basse renforcée elle-même de quelques violes de gambe. Lulli aime employer deux dessus d'instruments doux : flûtes, violons, ou hautbois, pour les opposer aux ensembles. Dans les passages en fanfare, il y a des sonneries de trompettes à trois, quatre, cinq parties (comme déjà chez Monteverde). Chez Bach et Hændel, on constate un semblable équilibre, avec une affection marquée pour les bois à anche : hautbois employés en masse, ou en famille : hautbois, hautbois de chasse, hautbois d'amour, cor anglais ; on sait l'exquis effet obtenu par Bach dans sa *Pastorale* de l'*Oratorio de Noël*, et l'admirable ensemble de hautbois dans *Le Messie* de Hændel tel qu'il a été écrit. Ces effets allaient être oubliés lors de l'introduction progressive de la clarinette qui, sur un seul instrument, réalise la jonction de plusieurs registres de l'antique famille des chalumeaux (voy. ces mots). L'introduction dans l'orchestre classique du cor simple avec tons de rechange, dit « cor d'harmonie » (voy. *Cor*), allait, vers la même époque, contribuer à donner la couleur complète du grand orchestre symphonique tel qu'il subsiste jusqu'à notre temps, exception faite d'œuvres de grande importance, où les innovations des instruments à piston ont agrandi la part des cuivres, et suggéré aux compositeurs la recherche d'effets nouveaux ou pittoresques soit par l'invention de nouveaux instruments, soit par la remise en honneur de moyens archaïques. En 1752, l'orchestre de l'Opéra, à Paris, comprenait 2 batteurs de mesure, 1 claveciniste, 16 violons, 6 altos, 12 basses, 9 hautbois, flûtes et bassons, 2 joueurs de timbales et trompette (48 musiciens). En 1767, cet orchestre fut augmenté de 15 musiciens et disposé « comme en Italie, c'est-à-dire qu'une moitié des musiciens regarde l'autre en face, et que tous présentent le côté au public, au lieu de lui tourner le dos », disent les journaux du temps. L'orchestre du Concert Spirituel comprenait vers 1750 : 16 violons, 2 altos, 6 basses, 2 contrebasses, 5 flûtes et hautbois, 3 bassons, 1 organiste (35 musiciens). L'orchestre du Concert Spirituel en 1775 : 2 chefs (violons, Gaviniés, Leduc), 13 premiers violons, 11 seconds violons, 4 altos, 10 basses, 4 contrebasses, 2 flûtes, 3 hautbois, 4 bassons, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, 1 timbalier. — Les musiciens des orchestres prin-

ciers portaient livrée: on sait comment Mozart était froissé de cet usage, tandis que Haydn s'en accommodait sans difficulté. En certaines fêtes, les musiciens d'orchestre étaient costumés; à un concert donné à l'Ambassade de France à Rome en 1751, on vit un orchestre « composé de 80 musiciens vêtus d'habits de théâtre et ayant une couronne de fleurs sur la tête ».

Il est intéressant de comparer un grand ensemble d'orchestre de théâtre depuis un siècle, en prenant trois œuvres caractérisées par leur puissance ou leurs variétés.

1° Meyerbeer, dans la *Marche du sacre* du *Prophète* (1849), emploie : petite flûte et 2 parties de grande flûte, 2 parties de clarinette et 2 de hautbois, bassons, 4 parties de cors (en mi bémol et si bémol grave); 2 parties de trompettes à pistons; 2 de cornets à pistons; un quatuor de trombones et d'ophicléides; 3 timbales; cymbales, grosse caisse, tambours, le quintette à cordes.

2° Wagner, pour l'emploi des cuivres graves, dans la *Marche funèbre* de *Siegfried* : 3 parties de trompettes à pistons, une « bass-trompete », 2 tubas tenor, 2 tubas basse, 1 tuba contrebasse, 2 timbales, groupes des archets (sans violons), les altos et les violoncelles étant divisés (voir autre exemple ci-après).

3° D'Indy, *La Queste de Dieu* dans la *Légende de saint Christophe* (voir ci-après).

Composition de l'orchestre du *Crépuscule des Dieux*, acte III (Richard Wagner).

Petite Flûte.
1re Grande Flûte.
2e et 3e Grande Flûte.
3 Hautbois.
3 Clarinettes en si bémol.
3 Bassons.
1er et 2e Cors chromatiques, en fa.
3e et 4e — — —
1re et 2e Trompettes chromatiques en ut.
3e Trompette chromatique en ut.
Trompette basse.
4 Trombones.
2 Ténor-Tuben en mi bémol.
2 Bass-Tuben en si bémol.
Contrebasse Tuba.
3 1res Harpes.
3 2es Harpes.
4 Timbales sol-ré.
Triangle.
Grosse Caisse.
Tambour.
Cordes et Contrebasse.

Composition de l'orchestre de *La queste de Dieu*, dans la *Légende de saint Christophe*, (V. d'Indy).

Petite Flûte.
2 Grandes Flûtes.
2 Hautbois.
1 Cor anglais.
2 Clarinettes en la.
1 Clarinette basse.
3 Bassons.
6 Cors (parties doublées).
1 Trompette en ré aigu.
2 Trompettes en ut.
1er Bugle en mi bémol.
2e Bugle en si bémol.
3 Trombones.
1 Trombone contrebasse.
2 Harpes.
1 Piano.
Timbales chromatiques.
Triangle.
Grosse Caisse.
Tambour.
Cymbales.
Cordes et Contrebasse.

Ordinaire, n. m. 1. *Dans la liturgie, ensemble des textes chantés qui se disent à tous les offices du même genre : l'Ordinaire de la messe comprend le *Kyrie*, le *Gloria*, (éventuellement le *Credo*), le *Sanctus* et l'*Agnus*. L'Ordinaire des vêpres comprend le *Deus, in adjutorium*, le *Dixit Dominus* et divers autres psaumes, le cantique *Magnificat*, et le *Benedicamus*. ‖ 2. Dans l'ancienne maison royale de France, ce terme désignait un musicien attaché à la chambre ou à la chapelle : « ordinaire de la musique du roy ».

Ordre, n. m. Terme employé par Fétis et quelques théoriciens pour le classement des genres différents d'harmonie : *O. unitonique* = harmonie consonante non modulante; *O. transitonique* = h. modulante servant de transition pour passer d'un ton dans un autre; *O. pluritonique* = h. dissonante permettant la modulation dans plusieurs tons (Fétis, *Traité harm.*, l. III); *O. omnitonique*, h. dissonante avec emploi de l'enharmonie, permettant la modulation dans quelque ton que ce soit (*id*). ‖ C'est le titre que Fr. Couperin choisit, au lieu de celui de Sonate, ou de celui de Suite non encore adopté, pour dis-

poser en succession logique, pour ordonner, en effet, ses pièces de clavecin. *Il faut toutefois remarquer que les O. de Couperin ne sont pas des suites, mais des répertoires au moyen desquels on peut constituer des suites. Ainsi, son *1er O.* (du Livre I de ses pièces (1713), débute par une allemande, suivie d'une double courante, d'une sarabande, d'une gavotte et d'une gigue, ce qui constitue essentiellement une suite (voy. ce mot); mais elle comprend de plus : un menuet, deux rondeaux, dont l'un avec « double », la *Nanette* en forme de chansonnette, une autre sarabande, la *Pastourelle* et les *Nonettes* du type suite, mais la première très courte, et la deuxième (en rythme de « sicilienne ») avec une seconde partie en majeur, une autre gavotte, la *Manon*, un autre rondeau, la *Fleurie* et les *Plaisirs de Saint-Germain-en-Laye* visant au genre descriptif. Le *2e O.* contient un tiers de plus de pièces, dont une *Canarie*, un *Passepied*, un *Rigaudon* : l'intention descriptive y est particulièrement marquée dans la *Diane* et sa « fanfare », etc. Enfin, au *1er O.*, qui n'est formé que de quatre pièces, et ne dépasse pas par conséquent la longueur d'une suite moyenne, ce ne sont que des pièces descriptives, parmi lesquelles la fameuse *Bacchanale* en trois parties; la dernière pièce, toutefois, est en forme de rondeau, le *Réveille-matin* bien connu.

Oreille, n. f. Voir *Auditif* (appareil). Organe humain qui permet d'entendre. Outre sa fonction auditive, l'oreille serait, d'après les travaux de E. de Cyon, le siège du « sens de l'espace et du temps ». Ce sens serait situé dans les trois canaux semi-circulaires qui s'embranchent sur le vestibule du labyrinthe osseux et qui sont rigoureusement situés dans trois plans perpendiculaires entre eux et correspondant aux trois directions de l'espace, ou trois dimensions. || Avoir l'oreille fine, signifie dans le langage populaire, posséder une oreille extrêmement sensible aux différences des vibrations. || Avant l'invention du phonographe et de la photographie de la voix, les physiciens se basaient pour l'étude des vibrations sur les sensations de l'oreille. Par une étude assidue, jointe à la perfection de l'organe, quelques-uns arrivaient à distinguer jusqu'à douze sons se produisant dans le même moment. Au moyen de cordes minces, donnant les harmoniques supérieures avec force, Helmholtz pouvait reconnaître jusqu'au seizième son partiel. Du point de vue scientifique, la méthode auriculaire était incertaine, chaque observateur pouvant se trouver en une situation différente sous le rapport de la sensibilité et du jugement de l'oreille. La justesse de l'oreille est le facteur essentiel de la justesse de la voix : on recommande aux élèves chanteurs l'audition des voix justes, pour former leur sentiment par l'accoutumance. La fonction propre du maître est de développer simultanément l'oreille et la voix de l'élève. C'est par l'oreille que certaines personnes arrivent aux imitations vocales de cris d'animaux, de sons d'instruments, etc. C'est l'accoutumance de l'oreille qui crée dans le langage les accents régionaux. « Celui qui n'a pas l'oreille délicate, disait déjà Tosi en 1723, ne devrait jamais se mêler d'enseigner et encore moins de chanter. » || Terme de facture d'orgue. Petites lames de plomb flexibles soudées aux deux côtés de la bouche des tuyaux de bourdons et quelquefois des tuyaux ouverts de l'orgue.

Organier, n. m. *Mot français ancien, rentré dans l'usage depuis peu d'années, et désignant un facteur d'orgues.

Organique, adj. 2 g. Les auteurs français du moyen âge appelaient musique *organique* celle « qui se fait par souffles et par mesure en instrument » (Corbichon, traducteur français du livre des *Propriétés des choses*), traduction du terme latin correspondant *organica*, qui servit aussi, aux XIIe et XIIIe s., à désigner la notation en usage pour les pièces d'*organum*.

Organiser, v. tr. (ancien). Ajouter un ou plusieurs jeux d'orgues à un piano, ou à d'autres instruments. On construisit ainsi au XVIIIe s. des « vielles organisées », et des « clavecins organisés ».

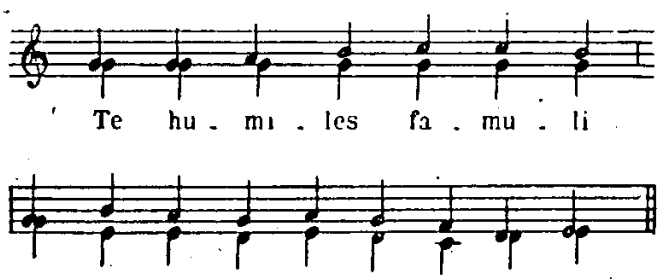
Organiste, n. 2 g. Celui ou celle qui joue de l'orgue.

Organographie, n. f. Description des instruments de musique.

Organum, n. latin du genre neutre, pl. *organa*. N. m. en français : on y emploie aussi le pl. *organums*. Forme primitive de l'harmonie, consistant en une succession réglée d'octaves, de quintes et de quartes, exécutée par le chœur des voix d'hommes et d'enfants. Les plus anciennes mentions se rencontrent chez des écrivains du IXe s., le moine d'Angoulême, Jean Scot Érigène, Hucbald, moine de Saint-Amand. Les exemples contenus dans les écrits attribués à ce dernier présentent l'organum comme une

partie vocale (voix organale) s'ajoutant au chant liturgique, note contre note, à la distance d'une quarte ou d'une quinte au-dessus ou au-dessous, ou à la fois au-dessus et au-dessous. C'est un renforcement de la mélodie sur un intervalle différent et tenu pour consonant. L'organum simple consistait donc essentiellement dans le renforcement des premiers sons harmoniques, pressentis, mais non encore définis par les musiciens du moyen âge, et que les jeux de mutation de l'orgue réalisent méthodiquement de nos jours. L'exécution paraît en avoir été confiée, dans le chant liturgique, à un petit nombre de chanteurs : la série de consonances qu'ils étaient chargés d'ajouter à la mélodie pouvait donc s'y amalgamer sans en ressortir sensiblement.

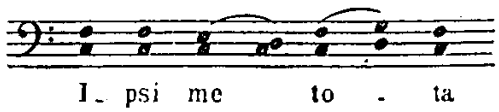
Il convient d'y ajouter la *diaphonie*, harmonie primitive pratiquée au IXe s. parallèlement à l'organum avec lequel elle est confondue à la fin du XIe. Il est d'ailleurs malaisé de séparer les définitions variables que les anciens auteurs donnent de la diaphonie, de l'organum et du déchant, mais le sens même du mot diaphonie (= dissonance) et les exemples donnés, marquent bien le mélange et l'emploi des dissonances, c'est-à-dire des intervalles autres que la quinte et l'unisson et leurs renversements, joints aux mouvements contraire et oblique :



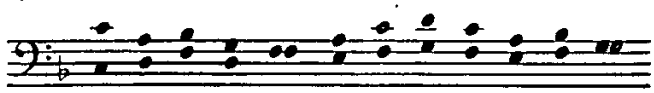
(*Musica enchiriadis*, IXe s.)

D'autre part, il semble aussi que l'on ait entendu par diaphonie la tenue d'une pédale harmonique. Au XIIe s., les significations particulières qu'avaient pu avoir ce terme se trouvèrent absorbées dans les formes du déchant.

On doit remarquer que l'organum, ainsi que les autres formes naissantes de l'art harmonique se développa en France. Après Hucbald et Otger, son contemporain, on trouve chez Guido d'Arezzo († 1050) une explication de l'organum, qu'il appelle aussi diaphonie. L'explication de Guido d'Arezzo est conforme à celle de Hucbald et décrit « la voix organale » comme s'ajoutant au-dessus ou au-dessous, ou à la fois aux deux espaces, à la quinte et à la quarte. Mais à ces intervalles se mélangent selon des formules convenues la seconde et la tierce. Un des ex. qui rapprochent ces trois intervalles est le suivant :



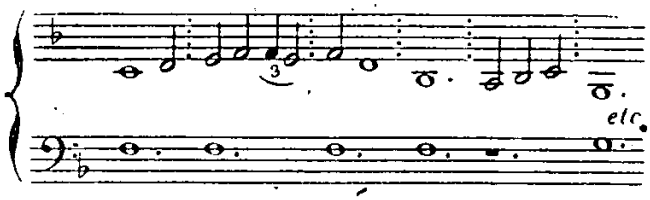
Environ un siècle plus tard, l'*Anonyme de Milan*, du XIe-XIIe s., publié par de Coussemaker donne des règles précises pour le choix des intervalles que la voix organale placée au-dessus du chant doit former avec le chant. Le commencement et la fin de chaque pièce ou de chaque distinction se font toujours à l'unisson ou à l'octave; tous les sons qui se succèdent dans la mélodie entre ces 2 points extrêmes reçoivent les intervalles de quarte ou de quinte; le 11e des ex. qui accompagnent le texte représente la forme la plus simple :



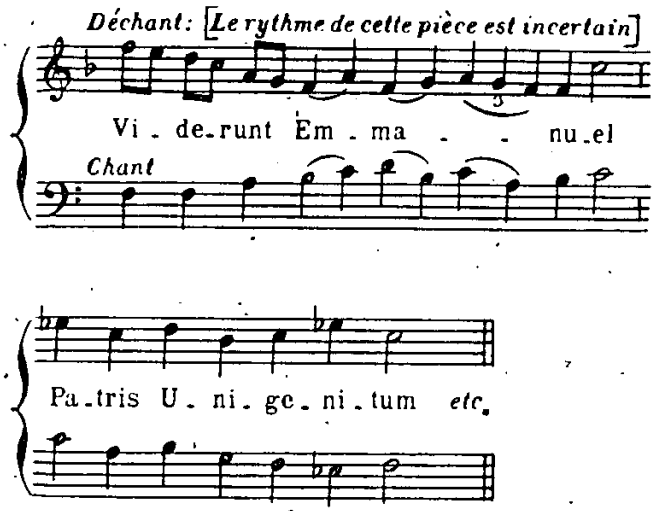
Les règles suivantes laissent apercevoir une tendance vers l'emploi préférable du mouvement contraire entre les parties dans les cas où l'on quitte l'unisson ou l'octave. A la fin du XIe s., vers 1100, l'Anglais Jean Cotton consacre un chapitre à la diaphonie ou Organum, qui est l'art de réunir des sons différents (dissonances) produits par 2 voix au moins, et qui est appelé vulgairement organum à cause de la similitude de ses effets avec ceux que l'on obtient sur l'instrument appelé orgue. La conduite de l'organum est dite organisation (*organizandi* = action d'organiser) et la voix ajoutée se nomme voix organale. La marche de cette voix en mouvement contraire, relativement à la marche de la mélodie, est prescrite par Cotton comme essentielle. La tierce majeure est admise avec faveur, la tierce mineure tolérée.

L'organum et la diaphonie cèdent la place, au XIIe s., au déchant, qui conserve tout d'abord pour fondement les lois mêmes de l'organum quant à la disposition note contre note, au mou-

vement des parties et à la limitation du nombre des intervalles admis qui dans le petit traité en langue vulgaire publié par de Coussemaker sont uniquement la quinte et l'octave, « quins et double ». Mais le déchant était souvent improvisé. On peut définir le déchant comme une forme rudimentaire d'harmonie à 2 voix pratiquée, dès les XIe-XIIe s., soit par écrit, soit *alla mente*, par l'improvisation d'un chanteur qui ajoute, en se conformant à certaines règles, une seconde partie, à la mélodie notée sur le livre et interprétée par le chantre ou par le chœur à l'unisson. Cet art se bornait, dans le commencement, à l'usage de la quinte et de l'octave, employées autant que possible alternativement et en mouvement contraire, note contre note, les pauses restant égales dans les deux voix. Mais bientôt furent admis d'autres intervalles. Le IVe Anonyme de Coussemaker connaît deux manières de pratiquer le déchant, l'une selon les « proportions voisines », c'est-à-dire à la quarte et à la quinte, l'autre selon les « proportions éloignées »; le principe du mouvement contraire y fut maintenu sans que l'on s'occupât d'éviter les croisements. Vers la même époque, Jérôme de Moravie (environ 1270) embrassait sous le titre général de déchant (discantus) toutes les formes de la composition harmonique, savoir le simple déchant, l'organum « purum » et le « duplex », le conduit, le motet et le hoquet. Le simple déchant consistait en successions de quintes, octaves et douzièmes (quintes redoublées), ajoutées au chant donné, ou plain-chant, sous la condition que les pauses, dans les deux parties, seraient semblables, et les notes, différentes. Les historiens modernes réunissent, à cet exemple, les diverses catégories de compositions harmoniques, dont les progrès s'accomplissent parallèlement à ceux de la notation, dans le XIIe et le XIIIe s., et eurent la France pour foyer. Déjà dans les manuscrits du XIIe s. à ses débuts, on possède près de 150 pièces harmoniques, dont 60 environ sont des organums. L'organum purum était la forme primordiale du chant artistique à 2 voix. Walter Odington (vers 1250-1340) le décrit comme formé d'un ténor de un, 2 ou 3 sons emprunté au plain-chant et tenu en longues notes, avec des tremolos pour adoucir la rencontre des dissonances; et au-dessus de ce ténor une voix commençant à l'octave, à la quinte ou à la quarte et finissant à l'octave, la quinte ou l'unisson, mais déroulant (d'après l'ex. noté) un chant « coloré », c'est-à-dire orné. Cette forme tenait le milieu entre le plain-chant et la mélodie mesurée, et cherchait à en opérer la fusion. La traduction en notation moderne des ex. de W. Odington est une opération très délicate. G. Adler a offert trois traductions de l'ex. qui accompagne la définition ci-dessus. La 2e traduction est la plus conforme aux définitions du théoricien; la fioriture seule y est librement rythmée. En voici la 1re période :

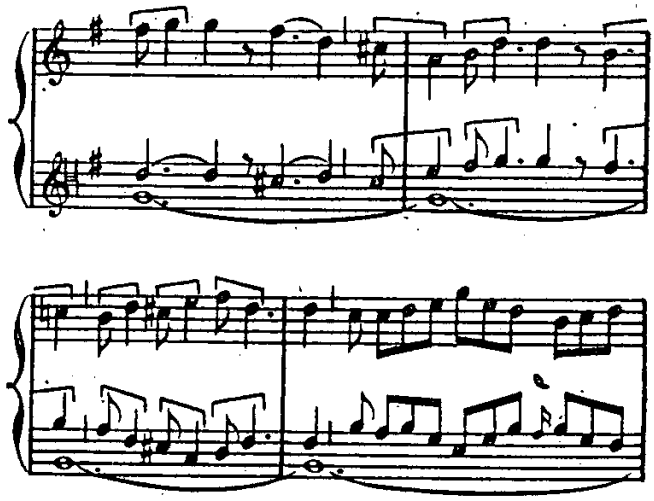


Maître Léonin, auteur du premier recueil d'*organa* chantés à la cathédrale de Paris, dirigeait le chœur de cette église au XIIe s. Son successeur, maître Pérotin, qui fut surnommé « le Grand », composa des morceaux à 3 et à 4 voix. Robert de Sabilon et Jean de Garlande, qui marchèrent à sa suite, habitaient Paris. Le déchant, en y comprenant toutes les branches de l'art harmonique à ses débuts, est un produit du génie français. La réalisation définitive d'un « organum purum » écrit se trouve condensée dans les deux exemples suivants, que nous empruntons à A. Gastoué :



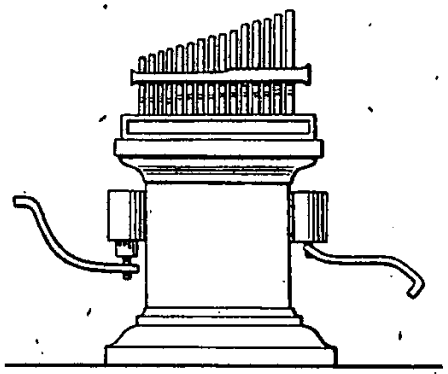
(*École limousine*, XI-XIIe s.)

(Voir page suivante.)



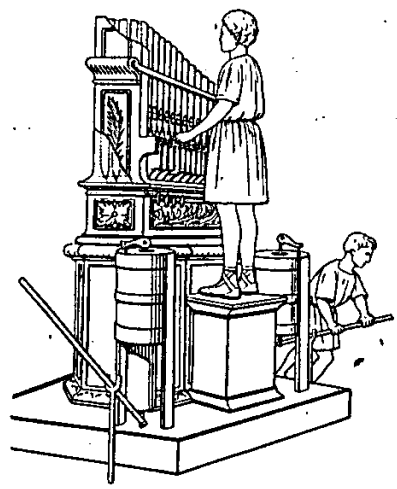
(*Alleluia*, organum pur de PEROTIN, vers 1180-1236.)

Orgue, n. m. Pluriel des 2 g. Les origines de l'orgue sont lointaines. L'antiquité gréco-romaine a possédé des instruments à soufflets dès le ve s. avant J.-C. L'*orgue hydraulique* construit par Ctésibios d'Alexandrie, sous le règne de Ptolémée VII (170-118 av. J.-C.) et décrit assez obscurément par son disciple Héron, est le premier de son espèce. La des-



Orgue primitif.

cription plus récente d'un instrument analogue, rédigée par Vitruve dans le 1er (?) siècle av. J.-C., et une terre cuite mutilée du musée de Carthage (IIIe siècle) laissent comprendre que l'orgue hydraulique se montait sur une boîte à eau munie de deux pompes à air; le nombre de ses tuyaux est incertain, ainsi que la nature de son clavier. On construisit des orgues hydrauliques jusque dans le IXe siècle : à cette époque il en existait un dans le palais d'Aix-la-Chapelle. Mais l'*orgue à soufflets*, qui devait le remplacer, était en usage à Byzance. L'orgue tenait une place exceptionnelle dans l'orchestique instrumentale des Byzantins. Il n'avait aucune part dans les cérémonies liturgiques et n'accompagnait jamais les voix, ni dans l'église, ni hors d'elle. Mais il figurait au premier rang des instruments employés dans les fêtes de cour et les cérémonies officielles. Des orgues d'or étaient réservées au service impérial. Des orgues d'argent résonnaient alternativement avec les chœurs pendant les festins d'apparat. Ces orgues sont mentionnées pour la dernière fois peu de temps avant la chute de Constantinople. Les jeux étaient de 2 sortes : jeux à bouche, jeux d'anche. Le clavier de 15 à 16 notes possédait 4 demi-tons en plus des deux demi-tons de l'octave diatonique. Les orgues importées d'Orient en Occident ne comportaient pas encore 3 octaves au xe siècle. C'est de là, que



Orgue gréco-romain.

sur la demande, dit-on, de Pépin le Bref, l'empereur Constantin Copronyme envoya en France, en 757, par l'intermédiaire d'une ambassade, un orgue à soufflet qui fut placé à Compiègne. L'orgue hydraulique d'Aix-la-Chapelle avait été construit en 820, par un prêtre vénitien, pour Louis le Débonnaire. On a essayé de fixer en des pays déterminés le centre de fabrication des premières orgues en Occident. Au IXe s., le pape Jean VIII demande un orgue et un organiste à un évêque de Bavière. A la fin du xe s., l'abbé Géraud, d'Aurillac, demande un orgue et un organiste à l'illustre Gerbert, alors abbé de Bobbio, dans le Milanais. Au milieu du xe s., un orgue considérable existait à Winchester. Mais tous ces textes sont isolés et ne peuvent servir qu'à constater par des

faits épars l'extension des orgues, sans donner d'autre certitude à l'égard d'un centre de facture ou de perfectionnement. Au XIIe s., est cité l'orgue à soufflet de l'abbaye de Fécamp, avec une partie des tuyaux en cuivre. Les monastères de l'ordre de Cluny

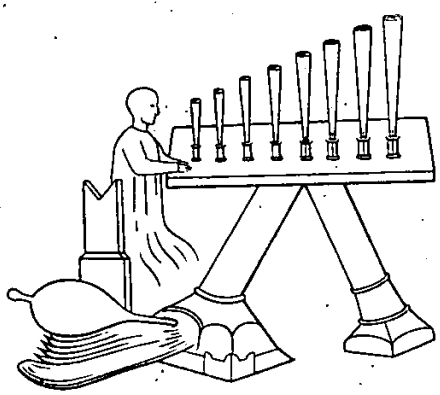


Schéma d'un jeu d'anches aux XIe-XIIe siècles.

ont eu des orgues de très bonne heure : on l'apprend par la critique véhémente qu'en fit Aelred, au XIIe s. La Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, eut à la fin du XIIIe s., un orgue qui ne servait qu'aux grandes fêtes. A Notre-Dame, des orgues sont mentionnées au XIVe s., comme servant dans la maîtrise, pour l'enseignement.

En 1221, est mentionnée la construction d'un orgue à la cathédrale de Meaux. Le 1er grand orgue de la cathédrale de Strasbourg fut établi au XIIIe s. par Ulrich Engelbert, élève d'Albert le Grand. A la même époque on commença de faire les tuyaux en étain ou en alliage d'étain et de plomb, et on établit les claviers chromatiques. La cathédrale de Rouen possédait au XIVe siècle des orgues qui furent « rappareillées » en 1382, entièrement reconstruites en 1490 et suiv. Ces orgues au XIVe s., étaient placées dans le transept nord. Les nouvelles orgues établies vers 1490-1494 occupaient tout le fond du bas de la nef et s'étendaient jusque sur les côtés. En 1518, le chanoine Mésenge fit don d'un orgue placé sur le jubé; cet orgue fut détruit en 1562 par les protestants. L'emplacement le plus fréquemment choisi pour les orgues d'église est au-dessus du grand portail. Cependant les exceptions sont assez nombreuses. L'orgue de la cathédrale de Murcie (Espagne) est placé devant le chœur de l'église. Il a par conséquent deux façades, l'une de style gothique faisant face au portail, l'autre d'un style composite moderne, regardant l'autel. Cet orgue a été reconstruit par Merklin en 1857. Les orgues des cathédrales de Chartres, Metz, Strasbourg, Perpignan, sont placées sur un côté de la nef. Les orgues de la chapelle du palais de Versailles, œuvre de Clicquot, mais restaurées au cours du XIXe s., sont placées dans le fond de la tribune qui sur-

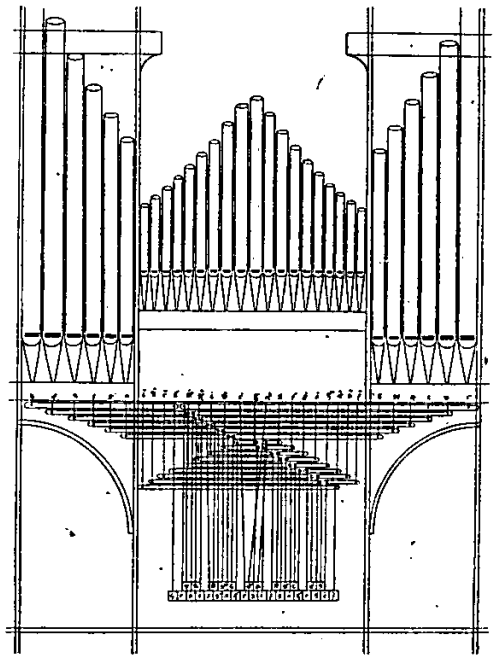


Figure schématique de l'abrégé et de la disposition d'une montre (XIVe-XVe siècles)

monte le chœur, derrière le maître-autel. Cavaillé-Coll critique l'usage établi surtout en France d'adosser l'orgue contre le mur du grand portail. Cet emplacement est défavorable à leur sonorité. Il se produit des répercussions qui engendrent la confusion des sons et diminuent leur puissance. L'emplacement sur le jubé à l'entrée du chœur, est préférable (Saint-Paul de Londres, abbaye de Westminster, chapelle de Windsor).

Dates de quelques très anciens buffets d'orgues, encore existants :

Salamanque, cathédrale, vers 1380;
Sion (Suisse) Sainte-Catherine, vers 1400;
Saragosse, cathédrale, 1413;
Saint-Paul, 1420;
Palma (Majorque), cathédrale, vers 1420;
Amiens, cathédrale, 1429;
Alcala de Hénarès, vers 1450;
Nordlingen (Bavière), 1466;
Dortmund (Hollande), Marienkirche, vers 1480;
Perpignan, cathédrale, 1480-1504;
Strasbourg, cathédrale vers 1497;
Lubeck, Marienkirche, Jacobikirche, vers 1510 (plusieurs buffets d'orgues en Allemagne depuis 1500);

Chartres, cathédrale, 1513 (et en partie de 1475);
Tirlemont, Saint-Germain, vers 1520;
Alkmaar (Hollande), vers 1520.
Pour l'époque plus récente, v. *Buffet*.

Les orgues ont été construites de bonne heure à deux ou trois claviers, placés côte à côte. On signale des *positifs* (voy. ce mot), placés « dans le dos de l'organiste » au XIIIe s., et des orgues avec claviers superposés au XVe, bien que rarement encore employés, ainsi que les pédaliers, tout récents, et ne parlant qu'en *tirasses* (voir ces termes). L'ensemble des jeux de fonds et de mutation existait dès lors, mais on ne connaissait guère, en jeux d'anche, que le chalumeau et la régale. Au XVIe s., on trouve toute une série de jeux nouveaux.

L'orgue de Saint-Godard, à Rouen, en 1632, contenait, d'après le devis établi par J. Titelouze, et publié par A. Pirro, 18 jeux au grand orgue, 7 au positif et 3 au clavier de pédales. Les deux claviers manuels comprenaient chacun 48 touches, le pédalier 28. Les jeux étaient : 1. Montre, 16 pieds; — 2. Bourdon, 8 pieds; — 3. Prestant, 4 pieds; — 4. Doublette, 2 pieds; — 5. Flûte, 4 ou 8 pieds; — 6. Petite flûte, 2 ou 4 pieds; — 7. Sifflet, 1 pied; — 8. Quinte de flûte, 3 pieds; — 9. Petite quinte, 1 pied et demi; — 10. Fourniture à 4 rangs à reprise d'octave; — 11. Cymbale à 3 rangs à reprise de quarte; — 12. Cornet à 5 rangs (du milieu du clavier seulement); — 13. Trompette, 8 p.; — 14. Clairon, 4 p.; — 15. Régale pour servir de voix humaine; — 16. Tremblant; — 17. Rossignol; — 18. Tambour.

Positif : 1. Montre, 8 p.; — 2. Prestant, 4 p.; — 3. Doublette, 2 p.; — 3. Quinte de flûte, 3 p.; — 5. Fourniture à reprise d'octave; — 6. Cymbale, id.; — 7. Cromorne, 8 p.; — (Accouplement du positif avec le grand orgue).

Pédales : 1. Bourdon, 8 p.; — 2. Flûte, 4 p.; — 3. Trompette, 8 p.

L'orgue de Saint-Gervais, à Paris, remontant à la fin du XVIIe s., restauré et agrandi de 1760 à 1769 par Fr. Henri Clicquot, passa pour le plus bel instrument de son temps. C'est un grand 16 pieds en montre, à 5 claviers et 1 pédalier, comprenant 38 jeux. 6 soufflets correspondent, selon l'usage du temps, chacun à l'un des claviers et au pédalier. L'orgue de Saint-Sulpice, achevé par Clicquot et Dallery en 1781, contenait 52 jeux aux claviers à main et 11 au pédalier, soit 63 en tout. D'après l'*Avant-Coureur* du 16 mars 1767, aucune église de France ne possédait de jeu d'anches de 32 pieds, lorsque le premier fut posé par Perronard dans l'orgue de la cathédrale de Reims, où l'on trouva qu'il faisait « l'effet le plus noble et le plus majestueux ». Dom Bédos (1765) prévoit la registration à employer dans l'orgue pour l'accompagnement des voix; cet accompagnement « doit être proportionné à leur volume et à leur éclat ». Le plein jeu pour un chœur bien fourni de voix; pour une seule voix de récit, faible, un seul petit bourdon, etc. « Une voix qui chante doit toujours dominer; l'accompagnement n'est que pour l'orner et la soutenir. »

L'usage de l'orgue dans l'église fut longtemps proscrit par la liturgie lyonnaise. Ce fut seulement en 1842 que le cardinal de Bonald, archevêque de Lyon, permit l'installation d'un petit orgue d'accompagnement dans le chœur de la cathédrale, puis l'établissement d'un orgue plus important, qui fut reconstruit par Merklin en 1873-1875 et placé sous un arceau avec un buffet exécuté sur les dessins de Bossan. L'orgue de Saint-Sulpice, à Paris, tel qu'il fut reconstruit par A. Cavaillé-Coll en 1860, demeura longtemps le plus considérable en même temps que le plus parfait des orgues d'église. On y compte 100 jeux, répartis en 5 claviers à mains et 1 clavier de pédales, plus 20 pédales pour les accouplements, appels et transmission de jeux, 126 rangées de tuyaux formant ensemble environ 7 000 tuyaux. Par les jeux de combinaison disposés sur les claviers à mains, un nombre presque illimité de combinaisons est possible. L'orgue de Saint-Eustache, refait par Merklin (1879), compte 4 claviers à mains et 1 clavier de pédales, 72 jeux.

‖ En Allemagne, en 1503, on cite l'église d'Innsbrück qui possédait « une orghes, les plus belles et les plus exquises que jamais ie vey. Il n'est instrument du monde quy ny joue, car ils sont tous là-dedans compris. » (*Voyages des souverains des Pays-Bas*, I, 310). Mais peu d'années après, l'usage de l'orgue dans le culte protestant donna lieu à des controverses (renouvelées presque en tous pays et à diverses époques). Zwingli tenait l'orgue en aversion. Luther, qui aimait, cultivait et encourageait le chant, se montrait peu favorable, et plutôt méfiant à l'égard de l'orgue. Dans l'esprit de beaucoup de protestants du XVIe s., l'orgue apparaissait comme de nature catholique. L'orgue de Zurich fut détruit en 1527. Celui de Poitiers, l'un des plus beaux de France, dont le buffet était « tout peint et figuré », fut brisé en

1562, détruit par les huguenots. Quantité de beaux instruments périrent de la même façon en Angleterre, à l'époque du puritanisme. En Allemagne, les différentes communautés depuis le XVIe s., ont fréquemment varié dans leur réglementation de l'usage de l'orgue dans le culte. Cet instrument fut englobé dans la réaction qui se produisit après l'époque de floraison de la musique religieuse protestante et de la musique d'orgue au temps de Bach. Une décadence complète se fit déplorer au XIXe s. A notre époque, une rénovation de l'usage de l'orgue dans le service religieux protestant en Allemagne fut entreprise et poussée activement. Comme dans l'église catholique, le rôle de l'orgue pour l'accompagnement du chant, attira, depuis l'origine du culte protestant, l'attention des musiciens et des autorités ecclésiastiques, mais il n'y offrait pas les difficultés inhérentes à la modalité du plain-chant. Le principe de l'alternance du chœur avec l'orgue dans le *Magnificat* et divers psaumes fut adopté aussi comme dans l'église catholique. Les mêmes recommandations, critiques, etc., à l'égard du choix des préludes, interludes, postludes, se trouvent sous la plume des auteurs des deux religions; mais le caractère profane de certains morceaux paraît encore plus répréhensible dans le culte catholique, où le dogme de l'Eucharistie est plus formel. La composition d'un orgue, en Allemagne, au XVIIIe s., différait profondément des usages français. Les jeux d'anche y étaient en nombre extrêmement petit. L'orgue de Weimar, vers 1740, comprenait au grand-orgue 9 jeux, au positif 8, aux pédales 7, ainsi dénommés : G. O. 1. Principal, 8 pieds; — 2. Quintaton, 16 p.; — 3. Gemshorn, 8 p.; — 4. Gedackt, 8 p.; — 5. Quintatön, 4 p.; — 6. Octave, 4 p.; — 7. Mixture à 6 rangs; — 8. Cymbale à 3 rangs; — 9. Carillon.

Positif : 1. Principal, 8 p.; — 2. Viola di gamba, 8 p.; — 3. Gedackt, 8p.; — 4. Trompete, 8 p.; — 5. Klein gedackt, 4 p.; — 6. Octave, 4 p.; — 7. Waldflöte, 2 p.; — 8. Sesquialtera.

Pédales : 1. Gross Untersatz, 32 pieds; — 2. Soubasse, 16 p.; — 3. Violon-bass, 16 p.; — 4. Principal-bass, 8 p.; — 5. Posaun-bass, 16 p.; — 6. Trompeten-bass, 8 p.; — 7. Cornett-bass, 4 p.; = total, 24 jeux.

Il est intéressant de donner la composition de l'orgue de Saint-Thomas de Leipzig à l'époque même de Bach, telle que l'a publiée A. Pirro :

Grand orgue : 1. Principal, 16 p.; — 2. Principal, 8; — 3. Quintatön, 16; — 4. Octave, 4; — 5. Quinte, 3 p.; — 6. Superoctave, 2; — 7. Spielpfeife (sorte de flûte) 8; — 8. Sesquialtera double; — 9. Mixtur à 6, 8 et 10 rangs.

Récit : 1. Grobgedackt (gros bourdon), 8; — 2. Principal, 4; — 3. Nachthorn, 4; — 4. Nasat, 3; — 5. Gemshorn, 2; — 6. Cymbel à 3 rangs; — 7. Sesquialtera; — 8. Regal, 8; — 9. Geigen-Regal (viole-régale), 4.

Positif : 1. Principal, 8; — 2. Quintatön, 8; — 3. Lieblich gedakt, 8; — 4. Kleingedakt, 4; — 5. Querflöte (flûte traversière), 4; — 6. Violine, 2; — 7. Rauschquinte (double); — 8. Mixtur à 4 rangs; — 9. Sesquialtera; — 10. Spitzflöte, 4; — 11. Schallflöte, 1; — 12. Krumhorn, 8; — 13. Trompete. 8.

Pédale : 1. Subbass (de métal), 16; — 2. Posaune, 16; — 3. Trompete, 8; — 4. Schalmei, 4; — 5. Cornet, 2. Soit 36 jeux.

L'orgue de l'abbaye de Weingarten construit en 1750 par Gabler, fut célèbre par l'ornementation surabondante de son buffet en même temps que pour le nombre et la variété de ses jeux. Il comptait 66 jeux, 4 claviers à main, 2 claviers de pédales, 6,666 tuyaux. Ses jeux de cornet, de fourniture et de cymbale étaient particulièrement nourris. On y trouvait des jeux singuliers, un rossignol, un coucou, un jeu de timbales réellement battues par un automate d'ange surmontant le buffet, un carillon. ‖ Dans l'histoire du jeu d'orgues en Angleterre, on peut distinguer 3 périodes : I, sans pédales, II, avec pédales, musique notée à 2 portées, III, avec pédales et musique sur 3 portées. La première période commence à l'origine de l'instrument, c.-à.-d. au Xe s., et se continue jusqu'à la fin du XVIIIe s. Des orgues sont mentionnées à Winchester en 957, Canterbury, 1114, York, 1419, Saint-Albans, 1450, Magdalen College, Oxford, 1597, etc., tous à un clavier manuel seulement. Les orgues du King's College, Cambridge, en 1605, ont 2 claviers manuels. En 1642, la Révolution et la domination des puritains marquèrent l'interruption de l'usage des orgues et la destruction de beaucoup d'entre elles. Ce fut une phase de « démence théologique ». Après la Restauration, on reconstruisit des instruments. Smith père établit en 1684 un orgue à 3 claviers manuels dans Temple Church, à Londres. Les facteurs du siècle suivant en firent de semblables, et l'étendue, ou ambitus, de l'instrument, fut portée, au grave, à l'équivalent de celle des orgues à pédales, sans que les mains suffisent à exécuter

les contrepoints et les harmonies pleines qu'un clavier de pédales permet de compléter. — 2e période. Le clavier de pédales fit son apparition en Angleterre à la fin du XVIIIe s. On les appelait « pédales allemandes ». L'abbaye de Westminster, l'église luthérienne allemande dans Savoy et les églises de Saint-Matthieu et de Saint-James, à Londres, passent pour avoir possédé les premières un clavier de pédales. La date exacte reste incertaine. Cette innovation encouragea un progrès dans la technique d'exécution contrepointique. — 3e période. Il y eut des orgues de salles de concert en Angleterre avant l'Allemagne ; (noter qu'à Paris le Concert Spirituel avait un orgue en 1748). L'orgue du Town Hall de Birmingham fut construit par W. Hill, en 1834. Le mécanisme électrique français fut introduit en Angleterre en 1868, en Allemagne en 1884. L'écriture sur 3 portées vint d'Allemagne et fut fort discutée. Le « Royal College » des organistes anglais, fondé en 1864, examine, ratifie, contrôle et guide les candidats aux postes d'organiste.

Hændel ne jouait donc pas sur un grand orgue à pédalier. Voici le type d'un instrument anglais de son temps; nous choisissons celui de la cathédrale Saint-Paul de Londres, construit en 1696 :

Grand orgue : 1-2. open diapason (montres de 8); — 3. stopped diapason (bourdon); — 4. Principal, 4; — 5. Holfleut, (8); — 6. Grosse Douzième (quinte); — 7. Quinzième (doublette); — 8. Petite Douzième; — 9. Sesquialtra ; — 10. Mixture; — 11. Cornet; — 12. Trompette.

Choirorgan : 1. Stopped Diapason; — 2. Quintadena-Diapason; — 3. Principal; — 4. Holfleut; — 5. Grosse Douzième; — 6. Quinzième; — 7. Cymbale; — 8. Voice humane (*sic*); — 9. Crumhorne.

Écho : 1. Diapason; — 2. Principal; — 3. Nason; — 4. Quinte; — 5. Cornet; — 6. Trompette (en demi-jeux seulement, à partir de la moitié du clavier).

En tout, 27 jeux.

‖ La notation de la musique d'orgue a été, au XIVe s. et au XVe, d'abord écrite en *tablature* (voy. ce mot), mais dès le XVIe s., elle est notée comme le reste de la musique; sur deux portées. Elle s'écrit, depuis l'école de Bach, sur 3 portées, dont les deux portées supérieures destinées aux claviers de mains (manuels) sont réunies par une accolade; la 3e, placée au-dessous contient la partie du pédalier. Lorsque le compositeur ne traite pas la partie de pédales d'une façon indépendante, et ne lui demande qu'un renforcement des basses des claviers manuels, il écrit sur 2 portées seulement, en indiquant par le mot pédale ou l'abréviation *ped.* les notes à doubler. On en agit de même quand cela ne gêne pas la lecture de la partition. Depuis l'origine de la musique d'orgue, l'adaptation des mélodies liturgiques a formé la base des compositions destinées au service du culte. Les plus anciens livres d'orgue connus contiennent des pièces travaillées sur les thèmes liturgiques, et plus tard des motets vocaux, des pièces sur des thèmes de chansons, tels que celles usitées comme « Noëls ». C'est vers le milieu du XVIe s. qu'apparaissent les organistes virtuoses et vraiment grands maîtres. En Italie : Merulo, les Gabrieli, à Venise, puis Frescobaldi, organiste de Saint-Pierre de Rome, sont les grands noms de la belle période de l'orgue en ce pays. En Angleterre, on cite à la fin du XVIe s., John Bull, W. Byrd et Peter Philipps qui doivent s'exiler en Belgique; au XVIIIe s., Hændel à lui seul soutient la renommée de toute une époque. En Espagne, Antoine de Cabezon, mort en 1566, fut peut-être le premier des grands organistes, et semble avoir donné le modèle de diverses formes; citons encore Aguilera de Heredia, au siècle suivant. Aux Pays-Bas, Sweelinck († 1621) fut à Amsterdam, le chef de toute une école célèbre. Peter Cornet, à la même époque, illustrait Bruxelles. En France, une pléiade de maîtres a brillé dans la musique d'orgue. A. Guilmant a publié les œuvres de la plupart d'entre eux : Titelouze († 1633); Roberday (c. 1660); Gigault († 1707); Le Bègue (1702); Boyvin († 1706); Fr. Couperin, dit de Crouilly († 1701?); Dandrieu († 1740); d'Aquin († 1772) pour ne nommer que les principaux. Citons encore Nivers (éd., 1665), Gilles Julien († 1695), et, à la fin du XVIIIe s., Balbastre, Charpentier, Séjan. En Allemagne et en Autriche, Froberger, Pachelbel, marquent le XVIIe s.; les Bach, Eberlin, Krebs, continuent la lignée; Buxtehude, le maître de J. S. Bach, était danois; Georges Muffat, élève de Lulli, alsacien. Toutes les formes de la musique d'orgue ou applicable à l'orgue et toutes les manières de traiter les thèmes liturgiques ont été portées à leur perfection par J.-S. Bach, qui reste le plus grand des organistes de tous les temps et de tous les pays. La fin du XVIIIe s., et une grande partie du XIXe constituèrent une période de décadence de la musique d'orgue. Il faut citer, parmi ceux qui maintinrent le drapeau classique et tentèrent de remonter le courant : le Français Boély

(1785-1858), enfin le Belge Lemmens (1823-1881), l'Anglais W. Best (1826-1897). Puis apparaît une nouvelle et féconde école française: César Franck; A. Guilmant (1837-1910), qui fut élève de Lemmens avec Widor (né en 1845), et Gigout (né en 1844). A l'heure actuelle, les noms de Mahaut, A. Marty, Louis Vierne, J. Bonnet, Marcel Dupré, Tournemire, marquent le sommet de la musique d'orgue en notre pays. L'étranger n'a guère pu leur opposer que l'Allemand Max Reger (1873-1917).

Les orgues modernes les plus considérables jusqu'en 1912, étaient : Sydney (hôtel de ville), 5 claviers, 128 jeux construit par Hill and Son, de Londres; Riga (cathédrale), 5 claviers, 124 j., Hill and Son, de Londres; Saint-Sulpice à Paris, 5 claviers, 118 j., Cavaillé-Coll; Albert Hall, Londres, 4 claviers, 114 j., Willis (Londres); cathédrale protestante de Berlin, 113 j., W. Sauer (Francfort); N.-D. de Paris, 5 claviers, 110 j., Cavaillé-Coll.

L'orgue de Sydney, réputé alors le plus grand du monde, a coûté 16 000 l. st. (400 000 fr.), chaque clavier à main a 61 touches, le pédalier 30. Il y a 8800 tuyaux et cloches. La soufflerie est manœuvrée par une machine à gaz de la force de 8 chevaux. Le plus grand tuyau du jeu de contre-trombone (en bois) a 64 pieds de hauteur. Mais, depuis, vinrent les orgues de Liverpool, de Hambourg, commencées en 1912. L'orgue de Liverpool, construit par H. Willis et fils, de Londres, est placé au centre de l'église cathédrale anglicane, très vaste, et divisé en 2, de chaque côté du chœur, dans la 1re travée à l'angle du transept, en présentant une double façade sur chacune de ces deux ailes. L'orgue contient 168 jeux réels et 47 tirasses de combinaison (en tout 215 boutons), 10 567 tuyaux, 5 claviers manuels de 67 touches de ut à ut, un pédalier de 32 notes. Système électro-pneumatique, 7 soufflets séparés. Il n'y a pas de 64 pieds, jugé *inaudible*; les facteurs y ont suppléé par la double quinte de 21 pieds 1/3 dont la résonance harmonique donne en sons résultants l'équivalent du 64 pieds. (Voy. *Son.*) L'orgue de Hambourg, achevé en 1914 par Walker, de Ludwigsbourg (Würtemberg), compte 163 jeux, 12 173 tuyaux, répartis en 5 claviers manuels, et 1 pédalier. Les basses principales, à la pédale, sont de 32 pieds. L'électricité remplace la traction mécanique.

Enfin sont venus les orgues gigantesques du Monument des Nations, à Breslau, et celles de la Public Ledger, à Phidadelphie, qui semblent un défi jeté au bon sens, et dont le fonctionnement, pas plus que l'effet artistique, ne sont satisfaisants. L'orgue de Breslau, terminé en 1913, comprend 5 claviers manuels, un pédalier; le clavier d'écho est placé à 80 mètres du buffet principal, gouverné par des transmissions électriques. 187 jeux sont commandés par 203 registres, plus 156 boutons de combinaison, 26 accouplements, 30 pédales de combinaisons diverses. Cet orgue n'a aucune façade rappelant les buffets, on n'y voit rien que des tuyaux en montre, serrés les uns contre les autres.

Celui de Philadelphie, terminé en 1917, a 283 jeux. Parmi ses claviers, il y a un clavier spécial de jeux « à archet », comprenant 24 gambes, etc. Les jeux correspondant aux divers claviers sont placés en différents endroits du monument. L'orgue lui-même simule une haute colonnade avec galerie, le tout surmonté d'un dôme : aucun tuyau n'est apparent, au contraire de l'instrument précédent.

(Voy. aussi les mots : *Buffet*, *Clavier*, *Électricité*, *Jeux* et les noms de jeux, *Pression*, *Pédale* et *Pédalier*, *Pied*, *Positif*, *Soufflet*, *Tubulaire*, et les autres termes cités ici.)

Orgue portatif. On appelait *Nimfali* et *régale* (voir ce mot) un petit instrument du genre orgue qui s'attachait au corps par des courroies, la main gauche faisant agir le soufflet, la main droite le clavier. Le musée de Bruxelles en possède un spécimen. Mais il en existait de plus importants. Les orgues portatives étaient recherchées au xve s. pour le service des princes, qui voyageaient beaucoup à cette époque. Les comptes des ducs de Savoie gardent la trace de paiements faits pour le transport de leurs orgues. Un seul homme avait suffi en 1440 à apporter « sur son cou » des orgues, de Turin à Chambéry; un maître d'orgues de Genève avait été appelé en 1421 pour faire des orgues portatives pour le duc; en 1465, il fallut quatre hommes pour en apporter d'autres de Genève à Chambéry. Ce sont des orgues portatives que touchait Pierre Mouton pendant la messe célébrée en plein air au camp du Drap-d'Or (1520).

Orgue mécanique (*O. de Barbarie*). Toutes les variétés en reposent sur un même principe. Un cylindre, ou rouleau, de bois, est armé sur sa circonférence de dents de métal placées de telle sorte que, le rouleau étant mis en rotation par une manivelle ou par les rouages d'un mécanisme d'horlogerie, chaque dent vient au moment voulu actionner une soupape,

ou clef, communiquant avec un tuyau déterminé; deux soufflets, mis en mouvement par la même manivelle ou le même mécanisme, engendrent le courant d'air qui fait parler, au moment voulu, chaque tuyau. Les proportions et les ressources sonores de l'orgue mécanique varient à l'infini, depuis l' « orgue de Barbarie » jusqu'aux énormes machines pourvues de registres de toute sortes, que mettent en mouvement des moteurs électriques ou à vapeur. On ne connaît ni l'inventeur, ni la date de naissance de l'orgue mécanique. Il y avait déjà des orgues mécaniques fixes au XVe siècle; pour le modèle portatif, Mercier, vers 1782, parlait de l'orgue de Barbarie comme d'une nouveauté; le Mercure, octobre 1747, le dit le plus décrié de tous les instruments du musique, et discute cette opinion, en annonçant l'invention d'un nouvel orgue à cylindre anonyme. Les historiens anglais en revendiquent cependant l'invention en faveur du facteur Hicks, qui en aurait construit les premiers spécimens au commencement du XIXe s., mais, près d'un siècle auparavant, un autre facteur anglais, Wright, passe pour avoir construit un orgue à cylindres pour l'église de Fulham. L'*Apollonicon*, construit par les facteurs d'orgues anglais Flight et Robson en 1812, et qui fut exhibé à Londres jusqu'en 1840, réunissait les claviers manuels et de pédales d'un orgue ordinaire à une combinaison de trois cylindres répondant chacun à une division de l'instrument et disposés pour mettre en action les tuyaux sans le concours des claviers. Cet appareil, de grandes dimensions et qui contenait près de 1 900 tuyaux, avait coûté à ses fabricants 10 000 livres sterling. Il eut en son temps une grande célébrité. Cette industrie s'est grandement développée en Angleterre, où il est d'un usage constant de se servir dans les églises d'orgues mécaniques, qui ont un répertoire étendu d'hymnes, de chants religieux et de fantaisies. Pour les lieux de plaisir et pour les amateurs, les mêmes facteurs établissent des instruments considérables, où sont réunis, avec les registres principaux de l'orgue, des jeux de percussion comprenant tambours, cymbales, triangles, castagnettes, etc., et dont le prix s'élève jusqu'à 1 500 l. st. (37 500 fr.). Des rouleaux de rechange y sont préparés pour l'exécution de morceaux d'opéras et de symphonie, ouvertures, musique de danse, etc. L'industrie britannique se montre très active dans la fabrication des orgues mécaniques, dont elle exporte un grand nombre, principalement du modèle portatif (orgue de Barbarie), dans l'Amérique du Sud, les Antilles, etc. Des facteurs spéciaux, en France, ont rivalisé avec leurs confrères d'outre-Manche. A Paris, il existe depuis plus d'un demi-siècle de nombreuses maisons d'orgues mécaniques, à rouleau ou à cylindres, et d'une grande puissance. En 1909, fonctionnait au Palais de glace à Paris, pour l'accompagnement des danses et du patinage, un orgue mécanique de Merklin, contenant 13 jeux dits d'ensemble avec 793 tuyaux et 13 jeux de solo, avec 375 tuyaux, plus les accessoires de percussion. La soufflerie était régie par un moteur électrique; un autre moteur plus petit dépliait, présentait et réemmagasinait les rouleaux de papier perforé.

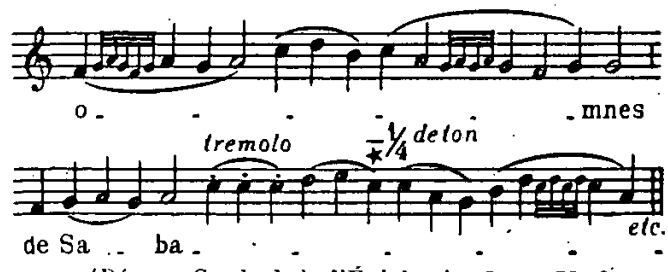
Orgue de salon. Voy. *Harmonium*.

Orgue expressif. *La recherche de l'expression, ou la manière de passer d'une nuance à une autre avec un même timbre, conduisit à différentes modifications dans la construction de l'orgue, pour arriver à obtenir ces effets. Le procédé trouvé le premier, et qui s'est généralisé, au point de pouvoir être adapté à la plupart des claviers d'orgue, et à la plus grande partie des jeux, est le système de la *boîte expressive*, appliqué pour la première fois à Londres par Jordan en 1712; commandée d'abord par des glissières faisant évoluer l'une devant l'autre deux parois mobiles, la boîte expressive fut ensuite munie de jalousies mobiles (voy. ce mot). Mais, tandis que, peu à peu, quoique fort lentement, la facture anglaise et la facture allemande, vers 1780, répandaient ce procédé, les facteurs français de la fin de même siècle cherchèrent à modifier l'intensité du son lui-même, soit par une différence de pression dans la soufflerie, soit par une soufflerie indépendante, soit encore par l'enfoncement progressif des touches. Ce dernier système était dû à Sébastien Érard, vers 1785. Plus tard, Grenié (1810) appliqua en plus grand les autres procédés, et c'est lui qui imagina le vocable d' « orgue expressif » appliqué à des jeux ainsi nuancés, jeux d'anches libres intercalés dans un grand orgue. Ce fut l'origine, en construisant à part de tels jeux, des instruments pour lesquels a prévalu le nom d'*harmonium*, vers 1840, employé concurremment avec celui d'orgue expressif pendant un temps assez long. (Voy. *Harmonium*.)

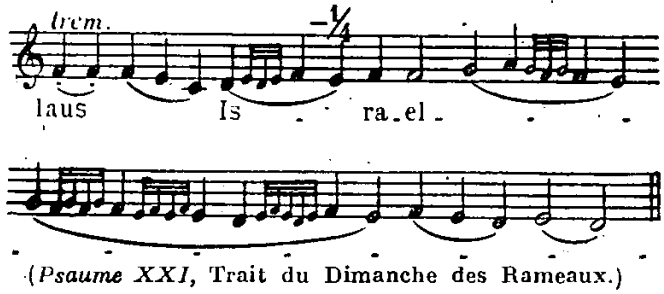
Oriscus, n. latin m. Figure de la notation neumatique du moyen âge,

ressemblant à une cédille, et servant à indiquer un petit ornement vocal du même genre que le strophicus, ou encore une fluctuation de caractère chromatique ou enharmonique, suivant quelques musicologues.

Ornement, n. m. En son sens strict, terme désignant toute broderie ou contour décoratif d'une mélodie, mais s'appliquant, chez la plupart des auteurs à ce que les anciens maîtres français nommaient *agrément* (voy. ce mot). L'agrément ou l'O. est seulement indiqué, ou même suggéré, par des signes conventionnels.



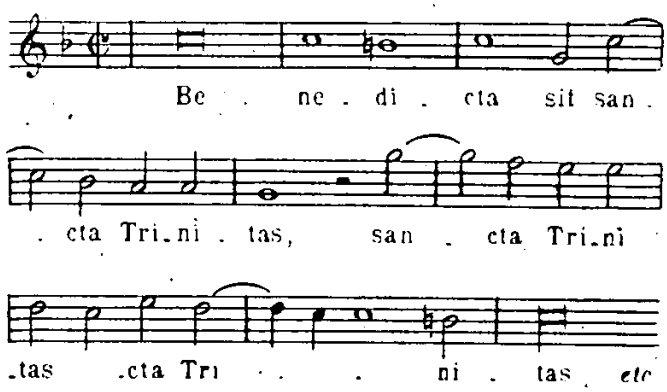
(Répons-Graduel de l'Épiphanie, *Isaïe*, II, 6.)



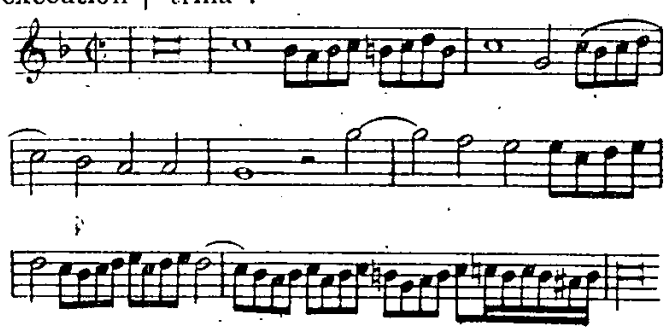
(*Psaume XXI*, Trait du Dimanche des Rameaux.)

Le répertoire du chant grégorien présente un grand nombre de mélodies ornées, où prédomine la mélodie pure; ce sont les chants d'origine orientale et judaïque. Sa notation neumatique possédait des signes d'O., prédécesseurs des signes d'agrément du XVIIe s. : le *pressus*, le *strophicus*, l'*oriscus*, le *quilisma*, le *franculus*, etc. Mais nous savons, par le témoignage du diacre Jean et du moine d'Angoulême (IXe s.), que les Gaulois et les Germains n'arrivaient pas à un assouplissement de la voix suffisant pour observer ces notes : « Jamais nos chantres français ne surent venir à bout de pouvoir contrefaire les voix tremblantes, ny gringotes, fredons et entrecoupes des chantres romains » (trad. de Séb. Rouillard, en 1607). Aussi, Guido d'Arezzo recommande-t-il à ceux qui ne sauraient exécuter ces sons que les Italiens font naturellement, de chanter la note simple. Le chant grégorien, pendant les siècles de sa constitution et de sa floraison, connaissait ainsi une grande variété de formes mélodiques ornées et d'O. accessoires d'exécution analogues aux futurs agréments, sous les noms de *tremulas*, *collisibiles*, *vinnulas*, *secabiles*, *repercussio vocis*, soit trémulantes, ébranlées par collision, recourbées, etc. Voici d'ailleurs des exemples authentiques de chant grégorien, avec la réalisation des divers agréments indiqués par les neumes, suggéré par A. Gastoué.

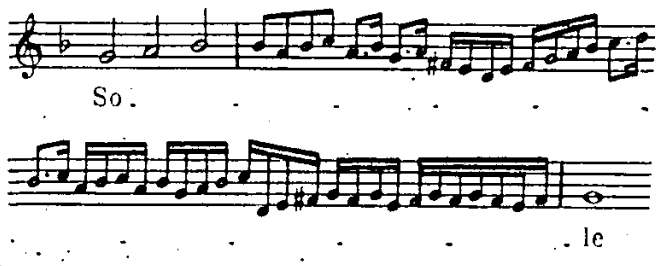
Dans la musique polyphonique du moyen âge, le même usage a persisté; Jérôme de Moravie (vers 1270) a consacré un chapitre à l'*explication des ornements*. Mais plus tard, à l'époque de la Renaissance, les chanteurs, surtout les Italiens, prennent l'habitude de broder eux-mêmes à l'infini les parties de chœur d'une œuvre polyphonique. C'est ainsi que le fragment suivant d'un motet de Palestrina :



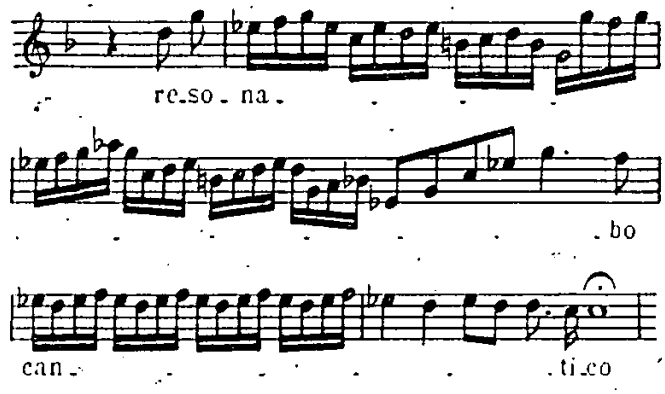
devient dans le traité de chant du musicien italien Giovanni Bassano (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe), publié en l'année 1591, c'est-à-dire du vivant même de Palestrina :



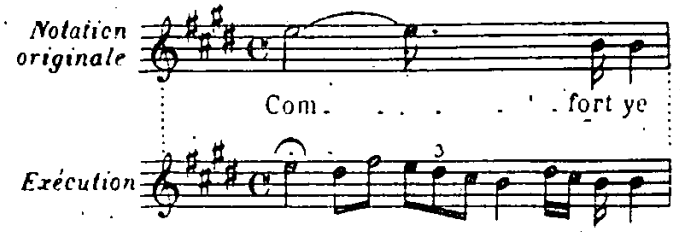
Giulio Caccini, chanteur en même temps que compositeur, peut fournir un exemple de ce que l'on pouvait exécuter vers 1600 dans un récitatif, sur une seule syllabe :



Au milieu du XVIIe siècle, ce style surchargé pénètre dans la musique sacrée, et Carissimi s'en fait l'un des propagateurs. Il place à la fin de son motet *Domine Deus* une cadence semblable à celles que les virtuoses du chant interprétaient ou improvisaient dans les airs d'opéra et les cantates. Parry (*Oxf. hist.*, III, 165) qualifie ce style d' « histrionic » :



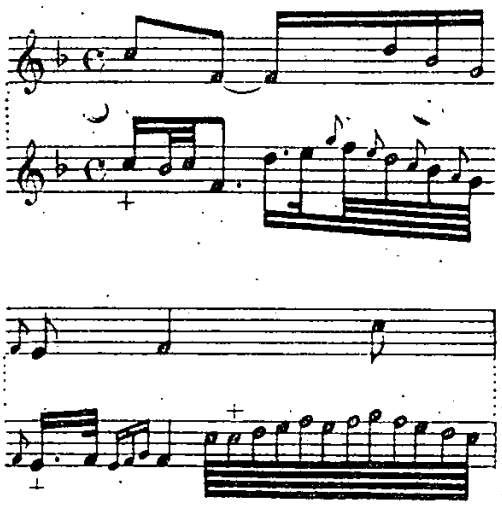
La manie de l'ornementation mélodique est telle, lorsque commence l'ère de la virtuosité instrumentale, que, même dans la musique d'ensemble ou d'orchestre, chaque exécutant s'évertue bientôt à broder sa partie selon son plaisir et sa vanité. A l'époque de la formation de l'orchestre d'accompagnement en Italie, début du XVIIe s., une séparation s'établit entre les instruments de *fondamento* et d'*ornamento*. Ceux-ci embellissent à leur gré la note écrite, par des *scherzi* et des contrepoints improvisés (*agazzari*). Il est rare que ces ornements soient écrits ou même indiqués. Les témoins en parlent très différemment : Pietro della Valle y admirant « les grâces de l'art » et Doni blâmant l'abus qu'en faisaient des musiciens avides de briller et portaient dans les dessins de l'orchestre la confusion et la lourdeur. Il semble certain que ce procédé ne s'appliquait pas à l'accompagnement des chœurs, encore moins au récitatif. Mais de son usage dans les airs est née la tradition de l'air concertant avec un instrument obligé. Prætorius (1619) assigne au luth, au théorbe, à la harpe, au dessus de viole, au violon italien, le rôle d'instruments ornemanistes, et aux basses et autres lourds instruments, le rôle d'accompagnateurs, chargés de suivre ou de doubler le chant. Il recommande aux premiers de ne pas abuser de leur talent, de ne pas varier, diminuer et orner tout le long d'un morceau, ce qui trouble l'auditeur et cause une confusion fâcheuse, lorsque les virtuoses ne se cèdent pas l'un à l'autre de temps en temps le tour de briller et qu'ils accumulent à la fois leurs accents, leurs trilles, leurs passages. Les chanteurs rivalisant en cela avec les instrumentistes, on arrivait à crier et jouer de plus en plus fort pour s'entendre soi-même et se faire entendre, et le morceau se terminait en cacophonie. Lulli repoussait de son récitatif tous les ornements enseignés par les maîtres de chant français ou par les chanteurs italiens. Il le voulait « tout uni ». Les chanteurs du XVIIIe s. de l'école italienne n'exécutaient probablement jamais une partie solo telle qu'elle était notée. On possède des ornements écrits authentiques pour 9 morceaux du *Messie* de Hændel (1741), et la 1re mesure du 1er de ces morceaux suffit à servir d'exemple :



(HÆNDEL, *Le Messie.*)

Ce dessin orné s'exécutait *ad libitum*, le chanteur allongeant ou raccourcissant les valeurs à son gré. En France, vers le milieu du XVIIIe s., Forqueray, dernier virtuose sur la basse de viole, se faisait critiquer pour sa manière « trop savante » d'accompagner en n'exécutant jamais la partie de basse telle qu'elle était écrite, mais en la

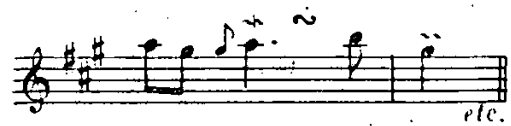
surchageant de la « grande quantité de traits brillants que lui fournit sa tête ». Il ne regardait la musique notée que comme « un canevas » et mécontentait souvent les compositeurs en éblouissant le public. La manie d'orner défigurait tout. Nous admirons la pureté de la ligne mélodique d'un *Adagio* de Tartini et nous applaudissons le violoniste qui en fait chanter la mélodie. J.-B. Cartier (1798) enseignait 6 manières de le broder, qui le rendaient méconnaissable. Mme de Montgeroult



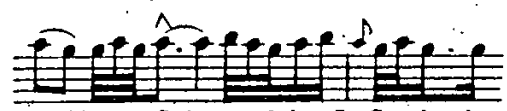
(Cartier, *L'Art du violon*, 3e version.)

(vers 1800) en usait de même au piano, en enseignant 4 manières de surcharger. C'est encore ainsi que procédait Mme Pleyel qui publiait un *Andante* de Hummel enguirlandé de traits de sa façon. On attribuait un sens expressif aux ornements. Chr. Simpson, en 1659, déclare que certains ornements (il en a donné une table de 13) sont plutôt rudes et masculins et conviennent particulièrement à la basse, notamment ceux de forme simple, l'appogiature montante ou descendante; d'autres sont féminins et convenables aux parties supérieures, notamment le *vibrato* et les ornements compliqués. Ceux-ci conviennent à l'expression de l'amour, de la pitié; les premiers, à celle du courage, de l'ardeur. Dans le même ordre d'idées, Geminiani (*A Treatise of good Taste*, 1759) dit que l'appogiature supérieure passe pour exprimer l'amour, l'affection, le plaisir; selon la manière dont on exécute un trille, il exprime la fureur, la résolution, ou bien l'horreur, la plainte, ou l'affection, le plaisir, etc., ou encore la majesté, la dignité, etc. C'est pour obvier à de telles complications, que les maîtres commencèrent de bonne heure, à indiquer les ornements dont ils entendaient qu'on se servît. Mais les signes de notation employés pour marquer la place et la nature des ornements varient selon les époques, les lieux, et les auteurs. Dès le XVIIe s., leur nombre et leurs acceptions diverses obligeaient les compositeurs aussi bien que les théoriciens à rédiger des tables explicatives, qu'ils plaçaient en tête de leurs pièces ou de leurs traités. Comparées l'une à l'autre, ces tables se contredisent très souvent. Il est donc impossible de désigner une fois pour toutes le sens de chaque signe d'ornement et l'on doit au contraire avoir égard pour leur interprétation aux explications qui en ont été données à l'époque par l'auteur lui-même ou par un musicien de son école. Il suffit de dire que le trait oblique incliné, /, simple ou double, dirigé en montant vers la droite ou vers la gauche, exprime à la même époque chez des auteurs différents tantôt l'*appogiature* ascendante ou descendante, tantôt l'*arpeggio*, tantôt le *mordent* supérieur ou inférieur, tantôt un *trille* court, avec et sans terminaison en *grupetto*, tantôt enfin, comme à l'époque moderne, le *vibrato*, *tremolo*, ou répétition rapide d'une même note. Il est donc impossible de dresser un code absolu de l'exécution des ornements dans la musique ancienne, qui dispenserait les exécutants modernes des études nécessaires pour interpréter les signes selon leur signification temporaire et locale. Chaque signe d'ornement, dans les manuscrits ou les éditions anciennes, doit être étudié et tradult en conformité avec les indications de l'auteur, si on les possède, ou de ses contemporains et compatriotes.

L'écriture par signes avait l'avantage d'abréger la notation :



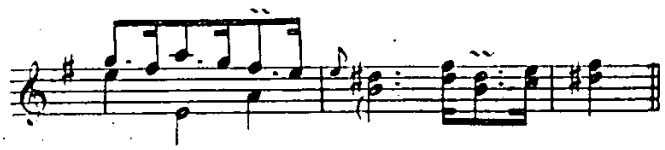
Traduction :



(Bach, *Suite anglaise*, I, *Sarabande*.)

Bach a lui-même rédigé en 1720 pour son fils Wilh.-Friedemann une table des signes d'ornements qu'il avait coutume d'employer, et auxquels il conservait des noms italiens et français. Ces signes sont au nombre de 13. On en a relevé d'autres dans les mss et les anciennes éditions de ses œuvres. On s'appuie pour leur explication sur les cas où Bach lui-

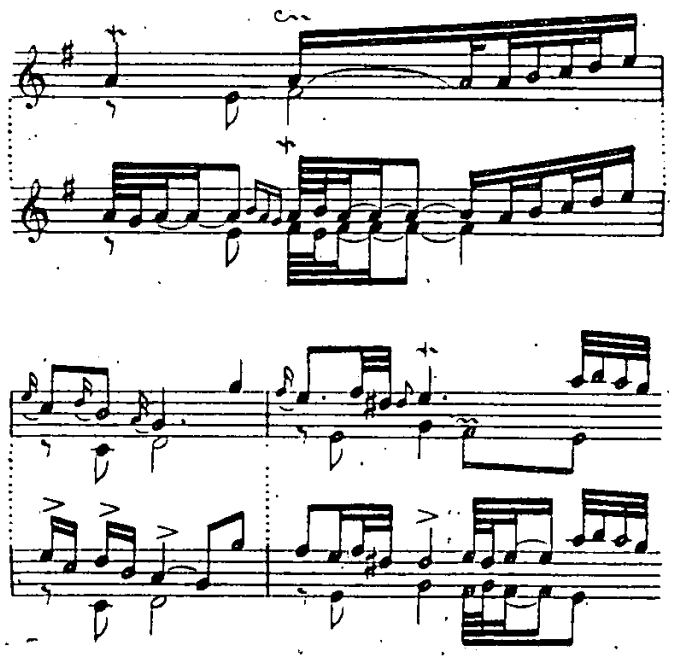
même a noté au cours de ses compositions des formules ornementales en toutes notes. Les graveurs des anciennes éditions sont responsables de certains doutes. Dans les *Partitas* de Bach, éd. 1726, les signes du mordent et du trille ⁓ et ⁓ paraissent confondus. Danreuther signale la confusion et l'ambiguité qui existent dans toutes les éditions, relativement à la notation de l'appogiature. Il cite un fragment où la parenthèse qui figure dans l'édit. de 1731 semble une devinette, et s'explique par la connaissance que Bach avait des signes de d'Anglebert et Dieupart, chez lesquels cette parenthèse marque un mordent :



(Bach, *Partita V, Sarabande.*)

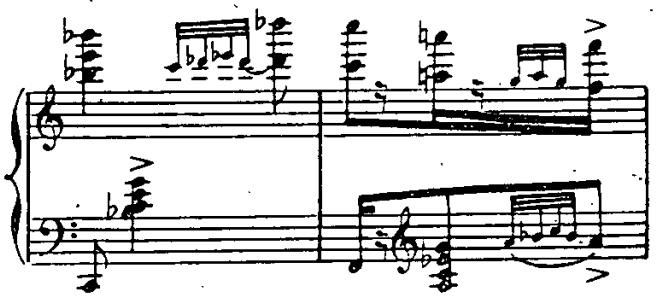
L'interprétation des ornements chez Bach et à son époque se règle par quelques lois principales, résumées en 5 articles : 1° les ornements sont diatoniques; 2° les ornements appartiennent au temps de la note principale; ils se prennent sur sa durée; 3° les ornements, qu'ils soient notés en toutes notes ou en signes, sont soumis à la mesure; 4° les trilles, courts ou longs, commencent sur la note supérieure; la vitesse des battements est à la discrétion de l'exécutant; la terminaison par un groupe peut être ajoutée ou omise au gré de l'exécutant; elle est d'usage à la fin d'un air ou d'une pièce d'importance; 5° les appogiatures sont plus souvent brèves que longues; celles-ci, comparativement rares chez Bach, prennent la moitié de la valeur de la note principale, ou les deux tiers s'il s'agit d'un triolet. La traduction des ornements de Bach est donc un problème des plus délicats. Fuller-Maitland a donné l'*Aria*, de l'*Air avec 30 variations*, dans la notation de Bach et dans la traduction selon les règles de Türk (1789). On en jugera par le début de la 2e reprise (exemple ci-contre).

L'explication des ornements occupe neuf chapitres du livre de Ch.-Ph.-E Bach sur l'*art de jouer du clavecin* (1753, éd. nouvelle, 1759, éd. posthume, 1797). Il appelle les ornements des « Manières », les déclare indispensables, vante leur utilité pour lier les notes, les rendre agréables, retenir l'attention, aider à l'expression, ajouter à l'effet, mettre en relief le talent de l'exécutant, embellir des compositions qui autrement seraient indifférentes. Il les classe en 2 genres : les ornements qui sont indiqués par des signes conventionnels, et ceux qui font partie de la notation. Il admire les Français, qui ont été si soigneux dans la notation des signes d'agrément, et déplore que l'on se soit relâché de cet usage, en s'écartant de leur admirable méthode. Les Italiens brillent surtout dans l'art d'orner le chant, les Français dans celui d'orner la musique de clavecin. De l'ensemble des considérations de Emm. Bach, il résulte qu'à son époque, la théorie et la pratique des ornements s'étaient à la fois surchargées d'innovations et simplifiées quant aux signes et aux règles, chacun finalement ornant à sa façon et selon son goût. Emm. Bach s'applique à définir le bon goût et à classer les cas d'interprétation ou d'emploi de chaque ornement. D'ailleurs, le traité d'Emm. Bach montre qu'en remplaçant souvent les anciens signes d'ornements par une notation en toutes notes qui pouvait sembler claire et complète, les variantes d'interprétation ne se trouvaient pas supprimées, chaque exécutant restant libre ou se croyant libre de modifier à sa guise l'ornementation. Emm. Bach fait encore un large usage



des ornements notés par signes; mais déjà Haydn en restreint l'usage; chez Mozart ne se rencontrent plus que les petites notes pour l'*appogiature*, l'S couchée pour le *grupetto*, l'abréviation tr. pour le *trille* : partout ailleurs, les ornements se fondent dans la notation du texte musical, où l'on peut les reconnaître. Cependant Clementi, en 1801, rédige encore une table explicative des signes d'ornement dans laquelle sont comprises les petites notes pour les diverses appogiatures (y compris l'ancien coulé), l'S couchée et debout pour les divers *grupetti*, les signes ~ et ~~ ainsi que ⫽ pour les *trilles* et les *mordents*. Clementi décrit l'*acciacatura* sans en mentionner le nom. Rossini passe pour avoir pour la 1re fois, dans *Elisabetta* (1815), écrit les ornements *in extenso*. Cette pratique excita l'indignation de Stendhal. L'usage des ornements, petites notes, mordents, trilles, grupetti, tremolo, est signalé dans le chant populaire des pêcheurs et paysans de divers pays : leurs chanteurs s'évertuent à imiter le *vibrato* perpétuel de la vielle. Les folk-loristes ont voulu reconnaître à ces procédés une origine orientale (?) des mélodies et du peuple qui les chante. A l'époque contemporaine, on peut remarquer chez les pianistes espagnols Albeniz, Granados, un emploi fréquent de petits groupes d'ornement qui procèdent du style d'exécution de la guitare.

Il y a superposition de groupes dans ce passage, avec beaucoup de grâce et de coquetterie :



(GRANADOS, *Goyescas*, I.)

Orphéon, n. m. On a conservé l'habitude de désigner sous ce nom les sociétés chorales de voix d'hommes qui existent en France dans les milieux populaires, au nombre d'environ 1 200. Beaucoup d'entre elles sont subventionnées par les municipalités ou par les sociétés ou les entreprises industrielles, commerciales, etc., parmi lesquelles se recrutent leurs membres. Le niveau artistique de ces sociétés est généralement très faible et plus encore celui de leur répertoire. Des concours, dits « concours orphéoniques », les rassemblent assez fréquemment par régions plus ou moins importantes et sont l'occasion de festivals publics.

La première société chorale de ce genre que l'on vit en France fut fondée en 1842 par l'initiative de Bocquillon-Wilhem. Elle s'intitulait « les Enfants de Paris ». De 1852 à 1860, Gounod dirigea l'Orphéon de Paris et lui imprima une signification artistique qui ne s'est pas maintenue.

Orphéonique, adj. 2 g. Qui a rapport aux orphéons.

Orphéoréon, *n. m. Instrument ancien à cordes pincées, à manche, qui se distinguait du luth et de la mandoline par un fond presque plat, des contours découpés et des éclisses. Il était monté de 8 doubles cordes. Le Musée du Conservatoire de Paris en possède un spécimen unique par sa belle ornementation, qui est de fabrication italienne et date de 1570 environ.

Oscillation, n. f. Vibration simple. (Voy. *Vibration*.)

Oscillographe, n. m. Appareil de physique enregistrant les mouvements pendulaires et permettant de les analyser. Les observations faites par l'emploi de l'O. de Chassagny peuvent servir à l'étude des mouvements vibratoires.

Osservato, adj. v. ital., = observé. *S'emploie pour exprimer l'observation rigoureuse de l'écriture ou des principes contrapontiques, dans l'exécution ou la composition d'une pièce à plusieurs parties.

Ossia, *terme italien signifiant « ou bien », et que l'on place devant des passages simplifiés de certaines pièces musicales, où la virtuosité ou le manque de ressources de l'instrument pourrait être un obstacle pour l'exécutant dans l'interprétation de la composition originale.

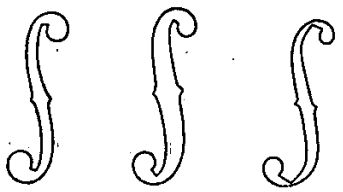
Ottava, t. italien pour *octava*, ou octave (voy. ces mots).

Ottavino. Voy. *Flûte* (petite).

Ouïe, n. f. **1.** Organe de l'audition. Faculté auditive. (Voir *Auditif* (appareil) et *Oreille*.)

2. Ouvertures en formes de SS percées dans la table des instruments à cordes à manche.

Les O. ont une influence notoire sur la masse d'air contenue dans l'instrument; si on les bouche, le son est abaissé; si leurs dimensions sont exagérées, le son hausse.



Ouies.

Ouverture, n. f. Pièce symphonique développée, et précédant l'exécution d'un opéra, d'un oratorio, d'une cantate, etc. Dans l'ancienne musique, ce qui caractérise l'*ouverture française*, c'est la liaison de ses deux mouvements, le 1er se terminant sur la dominante et le 2e sur la tonique.

L'origine de cette forme instrumentale doit être cherchée dans les anciennes danceries: c'était l'habitude au XVIe s. d'unir deux danses formant contraste, une danse binaire lente et une danse ternaire vive, la pavane avec sa galliarde, sur le même thème. Dans les airs appelés *Balletti*, il est classique de commencer par quelques mesures binaires avant de passer à la mesure ternaire, que les *Balletti* soient pour les voix ou pour les instruments. L'abus des notes pointées y est fréquent chez les musiciens de cour en France. « Il ne semble pas que les Italiens et les Allemands aient été jamais prodigues de ces formules que les compositeurs français ressassent à l'infini » (Prunières). Ce rythme pointé

peut être considéré comme « caractéristique de l'ouverture française », dès avant Lulli. Celui-ci, dès ses premiers ballets, s'achemine vers un agencement régulier des deux mouvements. Certaines symphonies d'opéras de Venise ont été rapprochées de l'ouverture française. Aucune ne présente avant 1662, époque du séjour de Cavalli à Paris, le rythme saccadé caractéristique. De plus, chez Monteverde, chez Cavalli, les deux mouvements se succèdent sans dépendre l'un de l'autre, chacun commençant et finissant sur la tonique, tandis que dans l'O. française, le 1er mouvement finissant sur la dominante, ne conclurait pas sans le second qui s'y enchaîne. On a contesté à Lulli l'invention de l'ouverture parce que Cesti en 1669 et Cambert en 1670 en avaient donné des modèles plus ou moins réguliers. L'ouverture française existe déjà dans *Pomone*, de Cambert (1671); le plan comporte un premier mouvement grave, le deuxième mouvement est vif et fugué, le troisième de nouveau grave. Mais chez Lulli et ses successeurs, le troisième mouvement est souvent absent ou réduit à quelques mesures. De plus, avant ses opéras, Lulli avait travaillé pour les ballets de la cour; depuis 1653, il était « compositeur de la musique instrumentale » du roi. En 1657, dans le ballet de *L'Amour malade*, en 1658 et 1659 dans ceux d'*Alcidiane* et de *La Raillerie*, il avait écrit « une série d'ébauches très poussées » de l'O. française. Enfin, en 1660, chargé d'écrire l'O. pour la représentation du *Xerxès* de Cavalli, joué à Paris le 22 novembre de cette année-là, Lulli pose le « modèle achevé du genre ». Toutes les ouvertures subséquentes seront tracées sur le même plan, et il sera imité par les autres compositeurs. La forme de l'ouverture se divise en 2 parties : I. en mesure binaire ¢ ou C, en rythme saccadé, produit par l'emploi systématique des notes pointées, en mouvement grave et majestueux; cette partie se joue 2 fois; II, mesure binaire ou ternaire, mouvement vif, allure légère et sautillante; cette partie commence en imitation (*fugato*); quelquefois un mouvement lent est amené brusquement à la fin; il peut n'être que de quelques mesures, ou très développé; il se reprend toujours avec le *fugato*. Ce mouvement a fait croire que l'ouverture se composait de 3 parties. Mais il n'est nullement de règle. Parmi les ouvertures de Lulli pour ses opéras, huit n'ont pas de 2e mouvement dans leur seconde partie. Muffat n'en fait presque jamais usage. L'*ouverture française*, dont Lulli avait fixé ainsi le plan, comprenait donc un premier mouvement et une conclusion d'allure grave, un morceau central animé et fugué. Elles produisaient à l'orchestre un effet majestueux par leur caractère massif, un peu lourd et formulaire. Georges Muffat, Alsacien, formé à Paris par les leçons de Lulli, transporta cette forme dans les suites instrumentales qu'il fit paraître à Augsbourg et Passau en 1695 et 1698 sous le titre de *Florilegium primum et secundum*. Le modèle donné par Lulli fut dès lors suivi par les musiciens étrangers, et le titre français d'*ouverture* adopté en Allemagne et en Angleterre. J.-S. Bach a adopté cette forme dans plusieurs œuvres, notamment comme morceau initial de ses *Suites* pour orchestre. Hændel en a suivi le modèle de très près, non seulement pour le plan,

mais pour la structure des motifs et des progressions harmoniques. Il use dans la majeure partie de son œuvre du plan de Lulli, et à l'occasion du plan italien (voir plus bas) ; il s'écarte quelquefois des deux : son oratorio *Saül* (1738) a une O. en quatre mouvements, *allegro*, *largo*, *allegro* et *menuet*. Rameau modifia le plan de l'ouverture en la composant d'un morceau principal précédé d'une courte introduction. Il y introduisit l'élément descriptif. Désormais l'on demanda une intention dramatique qui rendît sensible la relation de l'ouverture avec l'opéra qu'elle précédait. L'O. d'*Iphigénie en Aulide* (1774), de Gluck, remplit admirablement cette condition, par l'opposition de ses deux thèmes alternés. Dans le théâtre espagnol, au XVIIe-XVIII s^e^., un quatuor vocal accompagné remplaçait l'ouverture et annonçait la pièce en forme de prologue. L'ouverture italienne, appelée *Sinfonia*, s'éloigne dès l'abord du plan français et offre en germe la symphonie moderne. A la fin du XVIIe s., sa forme est fixée et comprend trois mouvements successifs et enchaînés, le premier généralement allegro, celui du milieu toujours lent, large, grave, le dernier rapide, presto. La mesure de chacun est choisie pour former un contraste avec le précédent. Les développements sont brefs ou presque inexistants. Le morceau lent est souvent une mélodie instrumentale en solo. Il y a des ouvertures (ou *Sinfonie*) qui ne sont pas liées à des opéras. Chez Bach, les *Suites* d'orchestre commencent par des O. à la française, ainsi que la 6e *Partita* et la *Suite en si ♭ mineur* pour clavecin. La pièce qui commence la 2e *Partita*, et qui est intitulée *Sinfonia*, est coupée en *Grave*, *Andante et Allegro*, et la 16e des *Goldberg-Variationen* est en forme d'O. française. Il y a trois époques à distinguer dans l'histoire de l'O. italienne : période d'essai, période ancienne, période moderne. Les premiers opéras (*Euridice*, de Caccini, 1600 ; *Dafné*, de Gagliano, 1608) n'ont pas d'O. Il y a une *Toccata* de peu de mesures en tête de l'*Orfeo* de Monteverde (1607). Le *San Alessio* de Landi (1634) contient déjà 2 *Sinfonie* de longueur et de disposition remarquables. Celle qui précède le prologue comprend 4 mouvements, celle placée avant le 2e acte en contient 3. La *Sinfonia* du *Giasone*, de Cavalli (1649), comprend 3 mouvements qui correspondraient à un allegro, andante et vivace, de courtes dimensions, de style simple. 2e période : ouverture de Scarlatti († 1712) affirmant la coupe tripartite, qui se maintient jusqu'à la fin du XVIIIe s., un mouvement lent entre 2 mouvements vifs. L'O. de *L'Enlèvement au Sérail*, de Mozart, (1782) en est un des derniers exemples. L'influence de Lulli se fit sentir en Italie, où Lotti († 1740) écrivit d'excellentes O. à la française. La période moderne est inaugurée par Gluck, dans l'O. précédemment citée, d'*Iphigénie en Aulide* : on sait qu'elle s'enchaîne sans suspension à la première scène du drame, et que, pour permettre son exécution au concert, Halévy, puis R. Wagner, y ajoutèrent une coda. Cette ouverture est un chef-d'œuvre, dont la forme dramatique présage et résume le drame qu'elle précède. Après Gluck, Mozart adopte le même but et s'attache également à la signification poétique du morceau. Beethoven avance dans la même voie et crée ses chefs-d'œuvre en ce genre, *Egmont*, *Coriolan*, la grande O. de *Léonore*. Weber donne un caractère brillant à ses O. de *Freischütz*, *Oberon*, *Euryanthe*. Mendelssohn inaugure le genre de l'O. sans drame, pour le concert, qui annonce le poème symphonique et comme lui renferme des peintures musicales : *La Grotte de Fingal*, *Mélusine*, etc. Schumann écrit pour des drames non chantés, mais en réalité pour le concert, des O. en style de poème symphonique, dont la principale, *Manfred* (1849), est un chef-d'œuvre. On a prétendu que Boïeldieu « a introduit l'un des premiers, dans ses ouvertures, des réminiscences ou plutôt un avant-goût des motifs épars de ses opéras. Hérold et Auber ont suivi cet exemple ». Ainsi présentée, l'assertion est fausse, car l'emploi de motifs tirés de l'opéra est classique dans les ouvertures de l'époque précédente. Mais ils y étaient travaillés, au lieu que avec Boïeldieu, Auber, Hérold, etc., l'O. n'est plus qu'un pot-pourri. L'O. « pot-pourri » est en germe dans les O. de Mozart ou autres qui sont bâties sur plusieurs thèmes de l'opéra ; mais elle quitte le terrain du développement symphonique pour devenir une simple succession de motifs tirés de l'opéra. D'après Wagner, ce serait Spontini, avec *La Vestale* (1807), qui aurait inauguré ce genre, cultivé à satiété pendant le XIXe s. Cette décadence de l'O. en a causé l'abandon, car il n'y a plus, ou presque plus d'O. dans les grands opéras de Meyerbeer, Verdi, etc. L'ouverture a repris sa place à une époque plus récente en retournant à un style plus artistique.

On peut citer, comme célèbres ouvertures du XIXe s., celles du *Barbier de Séville* (1816) et de *Guillaume*

Tell (1829), de Rossini; de Berlioz, le *Carnaval romain* (1844), *Benvenuto Cellini* (1834), *Le roi Lear* (1832). Plus récemment, R. Wagner a écrit des ouvertures pour *Le Vaisseau Fantôme* (1840), *Tannhäuser* (1845), *Les Maîtres-chanteurs* (1867). Mais il a presque toujours préféré le Prélude. Il y a de belles O. modernes : celle de *Gwendoline*, de Chabrier (1886) est à mettre à part.

L'école contemporaine tend à supprimer l'O., ou, pour mieux dire, à ne donner dans un drame musical de « morceau symphonique » développé que là où la réalisation du drame le comporte.

P

P. *Abr. pour *piano*, dans les nuances d'expression : cette indication était déjà en usage vers la fin du XVIe s. en opposition avec *f* (*forte*). || Dans les pièces d'orgue, *P* est l'abréviation de *Positif*. || Dans la notation alphabétique dite boétienne, *P* exprimait la double octave de *A*. (Voy. *Notation*.)

Paean, n. m. *Chant solennel et religieux de triomphe dans l'antiquité grecque.

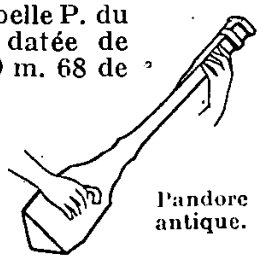
Palestrinien, enne. adj. * Dérivé du nom de Palestrina, et appliqué habituellement au genre de musique qu'il a illustré, c'est-à-dire à tout le style vocal polyphonique en usage de la fin du XVe s., aux débuts du XVIIe s. On ne saurait disconvenir que cette acception n'est pas très justement choisie, ce style ayant été principalement formé par Josquin Després.

Palette, n. f. Dans les anciens instruments à clavier, nom des touches correspondant aux sons de la gamme diatonique, par opposition aux feintes, qui servaient aux sons diésés ou bémolisés.

Palotas, n. m. Danse noble, mise à la mode en Hongrie vers les premières années du XIXe s. et qui se divisait ordinairement en trois mouvements appelés *lassan* (lent), *czifra* (orné) et *fris* ou *friska* (frais, vif). Liszt a conservé la forme générale du P. et emprunté quelques-uns de ses thèmes les plus populaires, dans plusieurs de ses *Rhapsodies hongroises*. Les P. servirent de modèles et de moule aux czardas. Le *lassan* offre le type de la *habanera* et du *tango*.

Pandero, n. m. Nom espagnol du tambour de basque.

Pandore, n. f. en ital. *pandura*, du grec pandoura. Instrument à cordes pincées, à manche, d'origine fort antique, du type de la mandoline, dont elle forme la basse, en sonnant une octave au-dessous. Le musée de Paris possède une belle P. du luthier Vinaccia, datée de 1783, qui mesure 0 m. 68 de longueur et qui est montée de 4 cordes doubles. (Voy. *Bandurria*.)

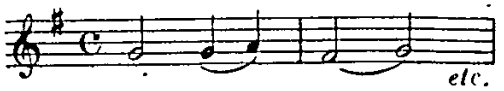


Pandore antique.

Panse, n. f. La partie d'une cloche où l'épaisseur est la plus grande, et où frappe le battant.

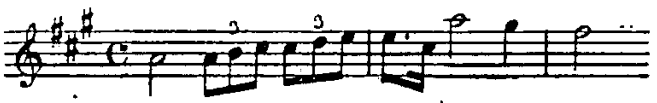
Pantalon, n. m. Première figure du quadrille (voy. ce mot).

Pantomime, n. f. Scène jouée sans parler, musique qui se fait entendre pendant cette scène. Gluck a nommé ainsi le passage du premier acte de son *Alceste* française (1776) où se joue la fameuse marche qui servit de modèle à Mozart pour *La Flûte enchantée*, marche écrite sur un thème au rythme dactylo-spondaïque obstiné, pour imiter la prodosie antique :



Le même acte renferme, un peu plus loin, une autre P. pour l'offrande des prêtres.

L'une des plus belles scènes de *La Prise de Troie* de Berlioz (1856) porte ce titre : c'est celle où Andromaque et son fils Astyanax viennent silencieusement, en présence de Priam et du chœur qui murmure des exclamations de pitié et de respect, déposer des fleurs au pied de l'autel. Une clarinette solo élève son chant mélancolique :



(Voir aussi *Mélodrame*.)

Paracousie, n. f. Audition par contact, ou perception des vibrations sonores par l'ébranlement de surfaces du corps éloignées de l'oreille. L' « épreuve paracousique » est utilisée dans le diagnostic de la surdité. Les physiologistes médecins distinguent la P. de Weber, audition par contact, et la P. de Willis, qui est l'exaltation de l'audition aérienne dans les milieux en trépidation, voiture, chemin de

fer, etc. Cette seconde forme n'apparaît que chez les sourds confirmés.

Parallèle. Voy. *Mouvement.*

Pardessus de viole. Voy. *Viole* et *Violon.*

Parfait. Voy. *Accord, Cadence, Consonance, Temps.*

Parler, v. intr. Se dit d'un tuyau qui résonne : faire parler un tuyau d'orgue.

Parodie, n. f. **1.** Vers écrits pour être chantés sur une mélodie faite à l'avance. **2.** Imitation, généralement grotesque, d'une œuvre préexistante. (Voy. *Plagiat.*)

Parodier, v. tr. Écrire une parodie.

Paroles (Sept) du Christ. Voy. *Passion.*

Partie, n. f. Portion d'un tout.

1. Portion d'une œuvre musicale composée de plusieurs morceaux, ou portion d'un morceau contenant plusieurs reprises ou divisions.

2. Rôle destiné à une voix ou un instrument, dans une exécution d'ensemble.

D'après le sens 1, on dit : Sonate *en* 3 parties, et d'après le sens 2, Sonate *à* 3 parties. Les langues étrangères, dans ce second sens, emploient ordinairement le terme correspondant à « voix » même s'il s'agit d'instruments.

Chœur à quatre parties, celui où l'harmonie comprend quatre voix. Dans ce sens, la partie est donc une suite mélodique écrite pour se réunir harmoniquement à d'autres et former une composition à plusieurs voix ou plusieurs instruments. Les parties d'une composition harmonique se numérotent en commençant par la plus aiguë, qui est dite partie supérieure ou première partie. La partie la plus grave est appelée basse. On nomme parties extrêmes la partie supérieure et la basse. Les parties situées dans l'échelle entre la 1re partie et la basse sont dites parties intermédiaires. Leur nombre est variable et détermine le titre que portera le travail du compositeur, du point de vue théorique. On dira qu'une œuvre est écrite, ou harmonisée à 2, à 3, à 4 parties, ou davantage. On dira qu'elle est écrite à 4 parties réelles, lorsqu'il y aura effectivement réunion harmonique ou contrepointique de quatre suites mélodiques se mouvant de leur dessin propre. Dans la musique ancienne, les parties sont souvent désignées par les noms des voix auxquelles elles correspondent, même si elles doivent être exécutées par des instruments.

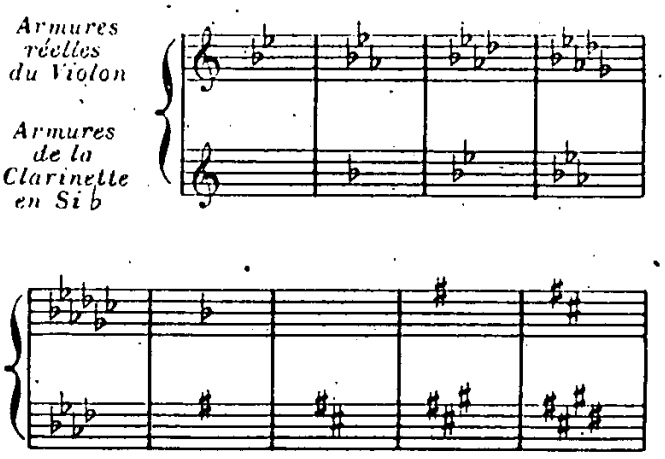
Partiel, adj. qualificatif donné, dans l'étude du timbre aux sons plus généralement appelés sons harmoniques. Un son musical quelconque se décompose, à l'analyse, en un nombre d'au moins dix sons élémentaires ou partiels, dont le principal est dit son fondamental, et les autres, sons partiels, sons harmoniques, sons résultants. (Voy. *Timbre* et *Harmoniques.*)

Partimento, n. m. ital., plur. *partimenti.* Exercices de composition, consistant en basses chiffrées sur lesquelles les élèves développent le mouvement des parties harmoniques. Les *Partimenti* de Fenaroli sont restés célèbres.

Partita, n. f. Titre de pièces, en all. *Parthien,* Partie, donné comme équivalent de *Suite* par des musiciens allemands d'autrefois à des compositions instrumentales. Ce terme est employé dans ce sens au XVIIe s., par Froberger (1693) et Kuhnau (1692); au XVIIIe par Teof. Muffat (vers 1735 dans ses *Componimenti*), par J. S. Bach. Pachelbel se sert du mot *partita* comme équivalent de variation ou de diminution, pour les pièces qu'il écrit sur les chorals *Sterbensgedanken.* Il y a 9 *partite* ou variations qui suivent le choral *Was Gott tut, das ist wolgetan.* Bach emploie partita également dans le même sens.

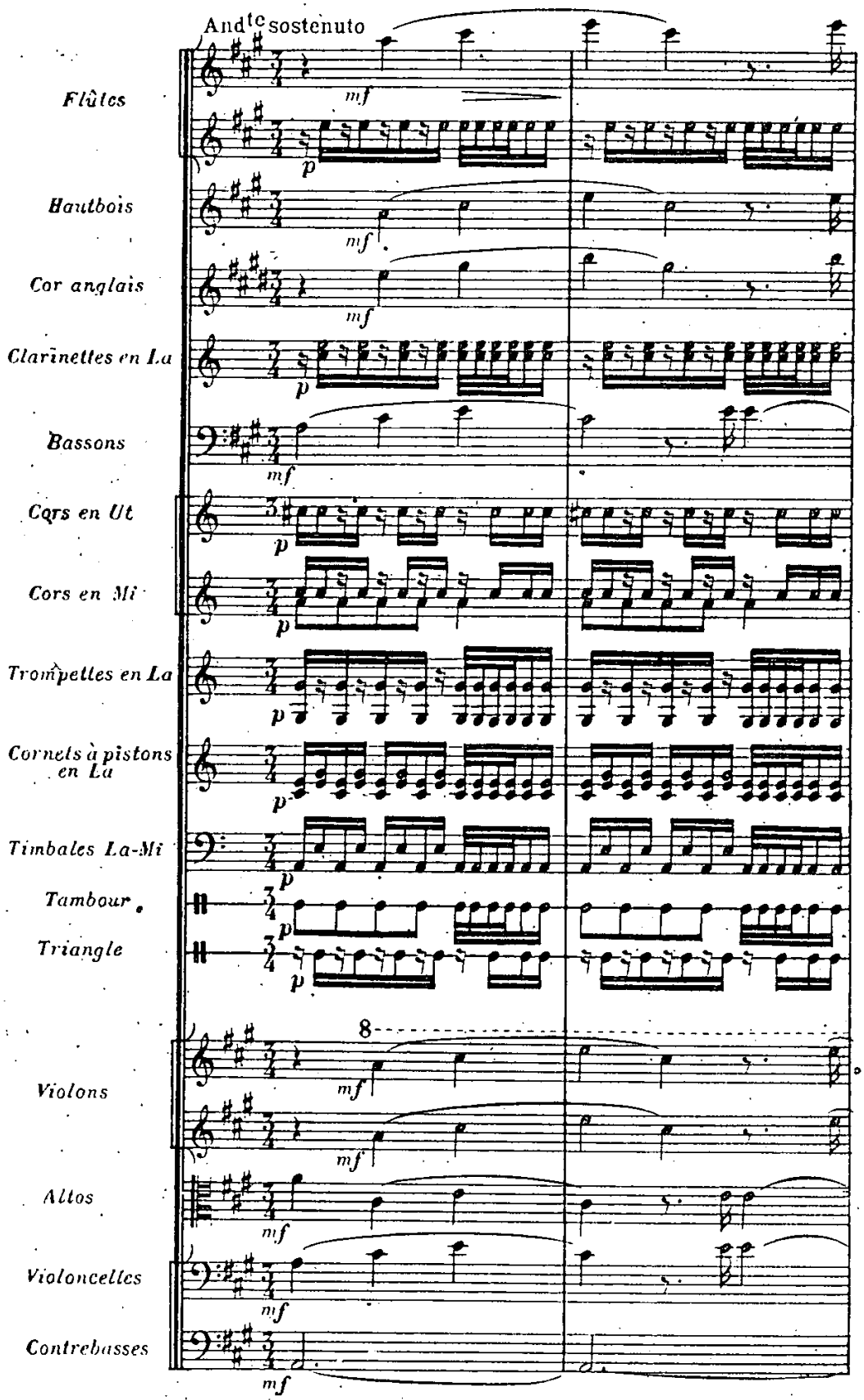
Partition, n. f. **1.** Réunion, superposée dans la même page, de toutes les parties vocales et instrumentales qui concourent à l'exécution d'une œuvre musicale. On appelle grande partition, ou partition d'orchestre, celle qui contient effectivement toutes les parties; partition réduite, ou abrégée, et quelquefois conducteur, celle qui résume la grande partition, et qui offre seulement au chef d'orchestre les éléments et les points d'appui nécessaires pour diriger l'exécution; partition de piano, partition de chant et piano, celle où les parties de chant seules sont notées *in extenso,* tandis que les parties d'orchestre sont transcrites à l'usage du piano. Le titre de partition est en outre donné aux arrangements qui reproduisent une œuvre dans toute son étendue, mais en limitant ses moyens d'exécution : partition pour chant seul, partition piano solo. Il a été longtemps d'usage de n'imprimer qu'en parties séparées les œuvres même compliquées, telles que les messes, motets et chansons à plusieurs voix, de l'époque de la polyphonie vocale, et les trios, quatuors et symphonies, jusqu'au second tiers du XVIIe s. Dans le premier cas, le chef de chœur dirigeait vraisemblablement sur une partie complétée à son usage, ou sur une partition manuscrite; dans le second cas, le chef d'or-

chestre se servait d'une partie de premier violon. Il est inexact de dire que Gluck, Mozart, Haydn, furent les premiers à écrire des partitions complètes : on en connaît de Vinci, Pergolèse, Galuppi, Majo, Anfossi, Traetta, etc. C'est pour remédier au désordre des parties improvisées sur la basse continue, que les maîtres furent conduits à noter leurs partitions *in extenso*. L'ordre général des parties superposées dans la partition est fixé par un usage accepté universellement et qui ne laisse place qu'à peu de variantes de détail. Cette uniformité, comme celle de la notation, est un des privilèges de l'écriture musicale, qui est universelle. La principale difficulté pour la lecture de la partition réside dans la notation des parties d'instruments à vent dits transpositeurs, qui se notent avec une armure différente de celle des autres instruments et différente du ton réellement perçu et reconnu par l'oreille. Les clarinettes, le cor anglais, les saxophones et tous les instruments à embouchure, les trombones exceptés, sont des instruments transpositeurs. L'habitude d'écrire les parties destinées à ces instruments dans des tons supposés résulte de la théorie du moindre effort, appliquée à la lecture par l'exécutant. La routine se substituant au raisonnement, l'instrumentiste ne cherche dans la notation que l'indication de la position de ses doigts, et non celle de l'intonation; le doigté passe avant l'oreille. C'est le principe des anciennes tablatures de luth, de guitare, d'orgue, qui ont été à juste titre abandonnées. Il a beau munir son instrument d'autres pièces appelées tons de rechange, qui modifient leur diapason; il a beau changer d'instrument et se servir d'un instrument de dimensions plus réduites ou plus considérables, si la position des doigts sur les trous et les clefs ne change pas, une notation unique lui suffit. Il en résulte une complication extrême dans la lecture de la partition. Le son *ut* étant admis pour point de repère, la clarinette en si ♭ sonnera un si ♭ lorsque la notation portera un ut naturel, soit la seconde majeure au-dessous ou la 7e mineure au-dessus des notes écrites; son armure aura 2 bémols de moins ou 2 dièses en plus que celle des instruments notés dans le ton réel. Soit un violon et une clarinette en si ♭ :



La réunion dans un orchestre de groupes d'instruments à vent construits en des tons différents implique donc la superposition de portées munies d'armures différentes (voy. ex. p. suiv.).

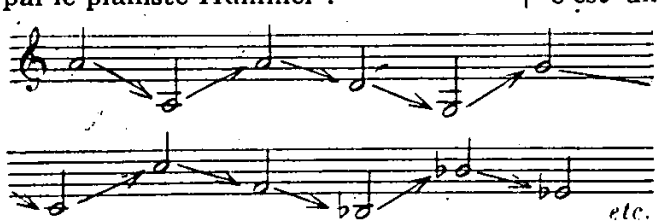
Parès (*Traité*, p. 140), donnant l'exemple d'une partition de musique d'harmonie complète, à 25 portées, dans laquelle il déclare ne faire usage que d'instruments d'un emploi courant, superpose 25 portées qui ont cinq armures et 3 clefs différentes, les instruments sonnant dans cinq tonalités différentes, le ton du morceau étant si *b* majeur. — Même disposition p. 146 pour un exemple semblable, le ton du morceau étant ut majeur. Parès, dans les ex. notés de son traité, n° 88, donne le début de l'allegro de l'ouverture de *Sigurd* de Reyer, transcrite par Parès. Ce fragment comporte 7 portées; il y a 3 armures différentes; pour la 1re portée, l'effet réel est une octave au-dessus; pour la 2e, une tierce mineure au-dessus; pour les 3e, 5e, 6e et 7e, effet réel une seconde majeure au-dessous; pour la 4e, effet réel une sixte majeure au-dessous. Il n'y a donc aucun portée contenant l'effet réel, et une seule, la 1re, donnant à l'œil la tonalité. La disposition de la partition, pour l'orchestre de fanfare, comprend 23 portées, si la bande comporte 4 parties de saxophones, et 19 portées, si la bande en est privée. En ce cas, les portées se présenteront, du haut en bas, dans l'ordre suivant : Groupe I, portées 1 à 6, trompettes, cornets à pistons, cors à pistons, trombones. Groupe II, portées 7 à 19, famille des saxhorns et batterie. Dans les partitions de musique d'harmonie, à l'usage des orchestres dits d'harmonie, militaires ou civils, comprenant seulement des parties d'instruments à vent et d'instruments de percussion, le nombre des portées arrive à 37 que l'on s'est accoutumé à numéroter de



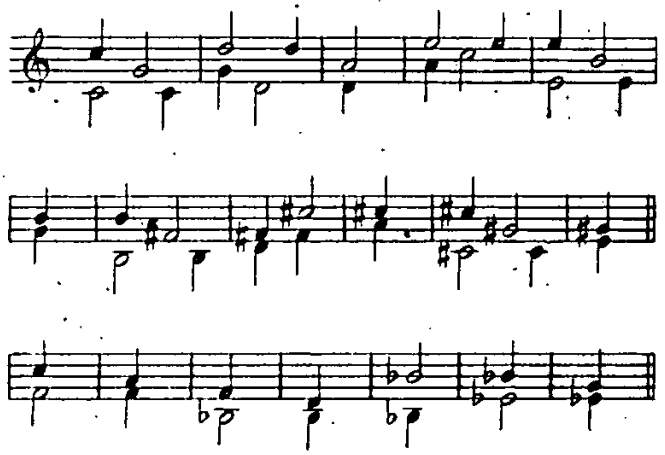
(Berlioz, *Carnaval romain*, Ouverture.)

haut en bas et qui présentent les parties instrumentales en cinq groupes, ainsi disposés : I, portées 1 à 4, flûtes et hautbois; II, portées 5 à 16, clarinettes, saxophones, bassons, sarrussophones; III, portées 17 à 21, trompettes, cornets à pistons, cors à pistons, trombones; IV, portées 22 à 31, famille des saxhorns; portée 32, éventuellement, contrebasses à cordes; V, portées 33 à 37, percussion. (Voy. aussi article *Orchestre*, à la fin, et ex. précédent.)

2. Les accordeurs d'instruments à clavier donnent ce nom aux procédés qu'ils adoptent, et qui varient de l'un à l'autre, pour opérer leur travail. La partition est pour eux « la répartition de la justesse sur un petit nombre de notes, qui, une fois accordées, servent de type à toutes les autres » (Dom Bedos). (Voy. *Accord.*) La partition est basée sur une formule de succession des quintes et des octaves dont ils se servent pour établir d'oreille la division de l'octave en 12 demi-tons chromatiques, qui est appelée tempérament égal et sur laquelle se fonde l'accord des instruments à clavier. Il y a eu plusieurs formules de partition. Celle dont se servaient au XIXe s. les accordeurs allemands et la plupart des français passe pour avoir été établie par le pianiste Hummel :

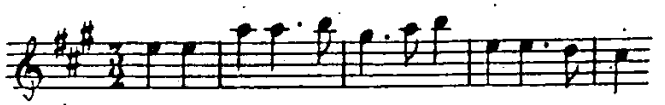


Les accordeurs d'orgue font généralement la partition par quintes : *la-mi*, *mi-si*, etc., en altérant légèrement l'intervalle en moins, conformément aux nécessités du tempérament égal. Formule de Dom Bedos pour l'accord de l'orgue, Art. 1139. : « Il faut remarquer que de 12 quintes, dont l'octave est composée, on n'en accorde que 11. La douzième, qui est la quinte du loup, se trouve d'elle-même au point où elle doit être. On n'accorde aucune tierce, elles se trouvent toutes justes ou outrées au point qui leur convient. Les huit bonnes servent de preuve à la juste altération qu'on doit avoir donnée aux quintes. Les quatre autres seront d'elles-mêmes outrées autant qu'elles doivent l'être ». Formule notée, les noires s'accordent sur les blanches :



Pas redoublé. *Sorte de marche vive, écrite en mesure six-huit, principalement en usage dans la musique militaire française depuis 1790, au moment où se forma le répertoire et le genre de ces bandes instrumentales, sous l'inspiration de Sarrette et de Gossec. (Voy. *Marche.*)

Passacaille, n. f. Telle qu'on la connaissait en France, sous Louis XIV,

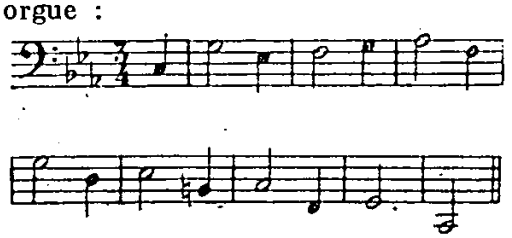


(REBEL, *Ulysse*, 1703.)

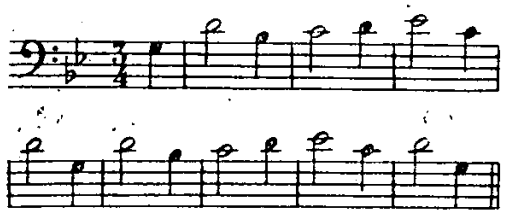
c'est une danse grave, à un seul personnage, et longuement développée. Il y a une P. chantée et dansée au 3e acte d'*Acis et Galathée*, de Lulli (1686). Le rythme de la P. dans les ballets français n'est pas celui de Buxtehude et Bach.

Buxtehude a écrit une célèbre P. variée pour grand orgue, sur le thème 28 fois répété à la basse, en différents tons :

J.-S. Bach a traité en thème rythmé semblablement, dans sa P. pour grand orgue :

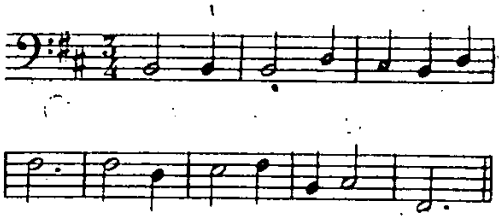


Ce thème est directement inspiré par celui de Raison :



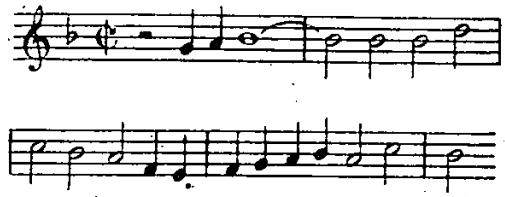
(André Raison, *1er Livre d'Orgue, Christe.*)

Le 2e *Choral* pour orgue de César Franck est une P. variée, sur un thème original rythmé dans le style des anciennes P. :



Passage, n. m. En ital., *passo,* plur. *passi.* Ornement imprévu et au moins en apparence improvisé, qu'un chanteur italien au XVIIIe s. était tenu d'introduire dans ses airs, sans paraître l'avoir appris par cœur et en lui donnant des formes et des applications toujours renouvelées. Tosi (1723) regarde le passo comme « la production la plus digne de louanges d'un bon chanteur ». « Il est utile que celui qui chante mette la plus grande attention à apprendre l'art de le composer. » (Tosi, p. 167). Cinq qualités y sont nécessaires : l'intelligence, l'invention, le temps, l'artifice et le goût. Tosi développe longuement cet axiome et donne des règles minutieuses sur l'emploi du *passo,* ses nuances, et les formules ornementales qui concourent à son embellissement (appogiature, trille, port de voix, *scivolo* et *strascino*). (Voy. ces mots et *Ornements, Accord de passage, Notes de passage*).

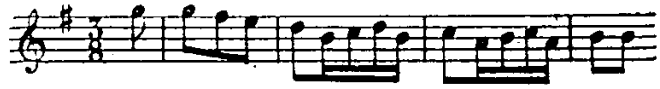
Passemeze, n. f. Danse ancienne, en usage au XVIe s. et au cours du XVIIe s. Thoinot Arbeau en parle (1589) comme d'une pavane jouée moins pesamment et d'une mesure plus légère. Le nom italien était *pass'e mezzo* ; c'est sous ce titre que Besard note quelques pièces dans son *Thesaurus* pour luth (1603), où il dit expressément que les P. sont appelés pavanes par les Français. Le ms. de luth 711 de la bibl. de Vesoul contient un P. romanesque à quatre temps, C, suivi de trois gaillardes romanesques, à 3/2, qui varient le même thème, ou plutôt le doublent. Peut-être est-ce une transcription d'une œuvre d'orgue. J'ai publié ces pièces dans la *Revue musicale* de Combarieu. I, p. 446, etc. Le 6e livre de *Danceries* de Claude Gervaise (vers 1550) contient une « pavane passemaize » qui répond à la définition de l'*Orchésographie* d'Arbeau par son allure plus légère que celle de la pavane :



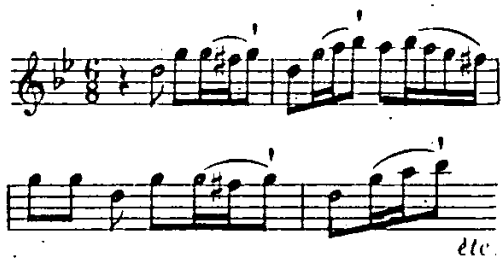
Elle est suivie d'une gaillarde à 3.

La P., dit Mersenne (1636), est « un chant à l'italienne propre à danser..., Elle servoit le temps passé d'entrée aux basses danses : or, elle se danse en faisant quelques tours par la salle avec certains pas posés, et puis en la traversant par le milieu, comme le mot le porte; ou bien elle a ce nom du pas et demy dont elle se mesure ». Malgré ce que dit Besard (1603), le *Passemezo,* traité à ¢, est distingué de la *Padovana,* à 6/8 dans le livre de luth d'Ant. Rotta (1645) où ces deux formes se rencontrent dans la même suite, séparées par une gaillarde. Dans le livre de luth de Math. Waisselins, une suite contient un P. suivi de *la sua padoana* à 6/8, *el suo saltarello* à 3/4 et *la represe,* 3/4. (Voy. *Pavane.*)

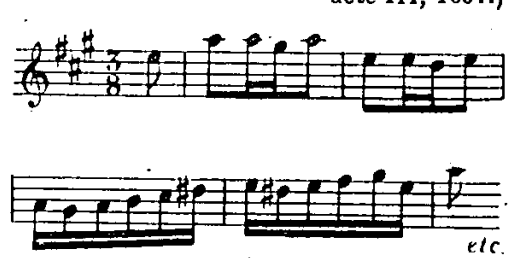
Passe-pied, n. m. Danse légère, gaie et charmante, en mesure binaire,



(Campra, *L'Europe galante,* 1697.)



(Destouches, Passepied en rondeau, *Issé,* acte III, 1697.)



(Destouches, *Id.,* acte III, 1er Passepied.)

à pas glissés. Introduite à la cour de France à la fin du XVIe s. Encore en grande faveur sous Louis XIV et Louis XV, mais devenue ternaire et plus vive. Espèce de menuet vif où est admise la syncope que refuse le menuet. On distinguait au milieu du XVIIe s., plusieurs manières de danser le P., dont la plus répandue était appelée « le vieux P. ». On trouve quelques P. notés à 3/4 et même à 6/8, par exception. La véritable mesure était 3/8. (Voy. *Bourrée.*)

Passion, n. f L'histoire de la Passion de J.-C. est chantée, dans la liturgie catholique romaine, pendant quatre jours de la semaine sainte, dans le texte successif des quatre évangiles. Le chant, depuis le XIIIe ou le XIVe s., en est distribué entre trois chantres ou groupes de chantres, un diacre remplissant le rôle du récitant ou de l'histoire et interprétant la partie de l'évangéliste, un diacre ou un prêtre chantant les paroles de Jésus, et un troisième chanteur, ou le chœur des chanteurs, les paroles du peuple et des interlocuteurs divers du récit. Cette dernière partie est appelée les *Turbae* de la Passion et a été autrefois souvent mise en musique à plusieurs voix, depuis que Binchois à la chapelle de Bruges, en donna le modèle, en 1437. Le recueil des *Motetti de Passione,* que publia l'imprimeur Petrucci en 1503, contenait des pièces détachées, dont quelques-unes de Josquin Després et G. van Werbeke, sur des textes tirés des récits évangéliques de la Passion. La plus ancienne Passion complète en musique, aujourd'hui connue, est celle de Jacques Hobrecht († 1505). On n'a plus que la mention des *Passions en nouvelle manière* composées en 1437 par Binchois pour le duc de Bourgogne. Après Hobrecht et jusqu'à Schütz (1631), plus de 50 compositions de la Passion ont été écrites par des maîtres de toutes nations, en latin ou en langue vulgaire. La Passion de Hobrecht est composée sur un texte latin formé de versets rapportés des quatre Évangiles, de manière à contenir les « Sept Paroles » du Christ, qui, on le sait, ne se trouvent toutes réunies dans aucun des Évangiles pris séparément. Ce texte fut suivi par plusieurs des successeurs de Hobrecht, travaillant, comme lui, dans les pays du Nord, comme Galliculus, Handl dit Gallus, Jac. Regnart, etc. D'autres maîtres, vivant en Italie, C. de Rore, Ruffo, Jhan Gero, adoptèrent un texte plus rapproché de l'Évangile selon saint Jean. La composition de Claudin de Sermisy, *Passion selon saint Matthieu,* se distingue par un caractère plus spécialement liturgique, qui se révèle par l'emploi exclusif des voix d'hommes et par le maintien dans tous les morceaux de la formule du chant grégorien affectée à la foule (*turba*). Les premières Passions en langue vulgaire furent celles que Joh. Walther composa en 1530 sur la traduction allemande des Évangiles par Luther. Elles furent imitées par plusieurs maîtres allemands ou travaillant en Allemagne, depuis l'Italien Scandellus, Italien d'origine, qui vivait encore en Allemagne en 1593, jusqu'à H. Schütz (1645). Les huguenots français ne firent aucune tentative pour s'approprier la forme de la Passion. Peu après Walther, la composition de la Passion bifurqua définitivement : d'une part, subsista la composition liturgique latine, pour le culte catholique; d'autre part, se développa la composition mélangée de pièces lyriques, sortes de méditations pieuses, à l'usage du culte protestant allemand, faisant présager le *Choral* de Bach et de ses contemporains.

Aux Passions se rattachent dans le XVIIe s., les *histoires* telles que l'*Histoire de la Résurrection* de Schütz, (1623), et les compositions sur les Sept Paroles du Christ sur la croix, pour servir d'intermèdes à un sermon sur la Passion. Schütz a traité ce texte.

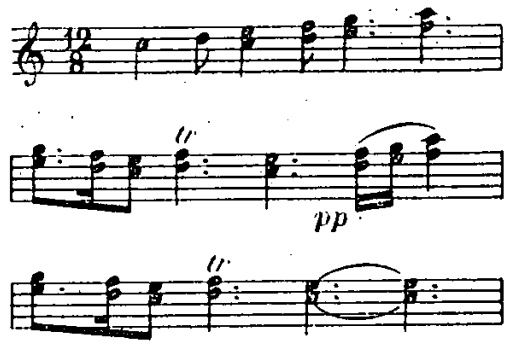
Au XVIIe s. seulement, la Passion quitta sa forme et sa destination liturgiques et entra dans la catégorie de l'oratorio. A partir de Schütz, les Passions allemandes, agrandies, deviennent une grande cantate religieuse ou un oratorio, dont le point culminant est atteint par les deux immortelles *Passions selon saint Jean* et *selon saint Matthieu,* de Bach. Le « récitant » y conserve le rôle de l'évangéliste, mais les airs, les chœurs se développent librement sur des textes seulement imités du Nouveau Testament, et le choral y mêle les effusions lyriques et religieuses de la communauté des fidèles. Les Passions devinrent une branche spéciale de la musique religieuse de concert.

Le passage de la Passion à l'oratorio devient visible dès 1704 avec l'œuvre de R. Keiser, *Der blutige und sterbende Jesus,* sur un texte de Hunold qui abandonne la Bible, qui versifie toutes les paroles sacrées, et qui se dirige vers le style dramatique. Le même compositeur, Keiser, traita en 1712 le texte du poète Brockes sur la Passion, texte franchement rapproché de l'opéra, et que plusieurs autres compositeurs adoptèrent en-

suite, Hændel (1716), Mattheson, Telemann. Ces œuvres furent imitées aussitôt et le nombre des oratorios de la Passion s'accrut rapidement. J.-B. Bach en composa cinq, dont une d'après chaque évangéliste (la *P. selon saint Luc* est contestée), et la 5e sur un texte de Picander. La *P. selon saint Jean* est la plus connue; la *P. selon saint Matthieu*, la plus considérable, à la fois pour les moyens sonores qui y sont employés (double chœur, double orchestre, développements des formes) et pour son étendue (qui exige, si l'on veut la faire entendre en entier, plusieurs heures). Elle fut composée en 1729. On peut ranger parmi les P. liturgiques ou pseudo-liturgiques du culte luthérien allemand les nombreuses cantates de la Passion écrites pendant le XVIIIe s., sur des épisodes séparés. C.-Ph. Emm. Bach n'en a pas laissé moins de vingt et une. Les Italiens, tels que Jomelli, composent alors sur un texte de Métastase, en forme d'oratorio dramatique sur le sujet de la Passion. Très rares sont les maîtres français qui ont écrit des compositions liturgiques ou des oratorios sur la Passion. Après la *Passion selon Saint Matthieu* (1534) de Claudin de Sermisy, et une *Passion* anonyme d'un autre maître français, publiées ensemble par Attaingnant en 1534, on ne trouve guère à citer que le *Reniement de saint Pierre*, de M.-A. Charpentier († 1704) traité en forme d' « histoire sacrée » ou de motet dramatique, sur le texte latin de l'Évangile selon saint Matthieu principalement, mais avec additions de versets tirés des autres évangélistes.

Les Sept Paroles, au modèle autrefois illustré par Schütz, prennent alors plus d'importance. La plus célèbre de ces compositions est à coup sûr celle de Haydn, qui, écrite d'abord en forme de morceaux d'orchestre (1785), ne reçut qu'ultérieurement des paroles (1801). A l'époque moderne, la forme ancienne de la Passion n'est plus cultivée. On écrit des compositions sur les Sept Paroles ou bien des oratorios. Parmi les premières, on peut citer celle de Théodore Dubois (1867). Don L. Perosi a fait exécuter en 1899 une « trilogie sacrée » sur la Passion selon saint Marc, composée en trois grands tableaux sur des versets latins détachés de l'Évangile, qui forment un texte mitigé entre le livret et le texte du livre saint. Les thèmes de *Lauda Sion* et du *Vexilla regis* y sont, entre autres thèmes liturgiques, employés sous différents aspects Le célèbre spectacle populaire et religieux de la Passion, donné tous les dix ans à Oberammergau, en Suisse, comporte une partie musicale de peu d'intérêt artistique, formée de chœurs composés par un musicien moderne local, Rochus Dedler.

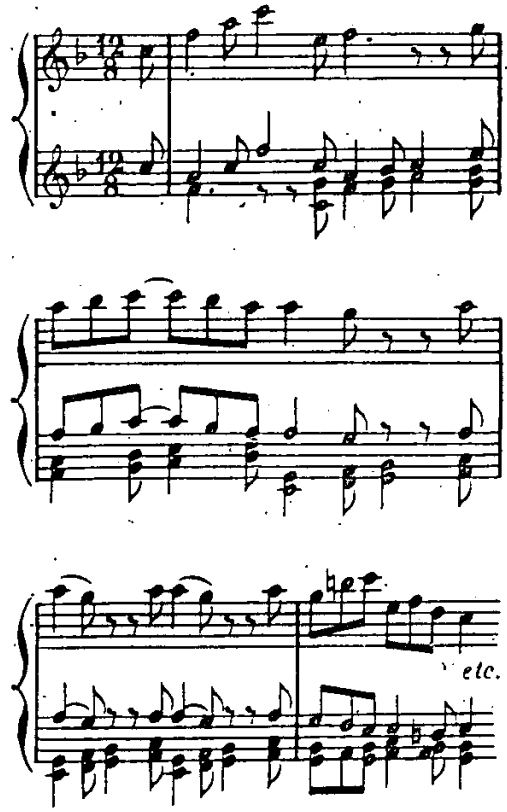
Pastorale, n. f. **1.** Dans la musique instrumentale, morceau descriptif ou faisant allusion à une scène champêtre. Par un souvenir presque irréfléchi de chants populaires ou d'airs pastoraux joués sur la musette ou autre instrument, il est devenu conventionnel d'écrire les pastorales instrumentales dans la mesure à 12/8 ou d'autres analogues et d'y chercher des effets imités du hautbois ou autres instruments.



(HÆNDEL, *Le Messie*, Symphonie pastorale.)

Comparez la *Symphonie pastorale* de l'*Oratorio de Noël* de Bach; l'andante de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven; *Sonate*, op. 28 de Beethoven.

Pastorale du 8e *Concerto* de Locatelli, à quatre violons (1721) :



2. Pièce de théâtre sur un sujet pastoral. Sur 53 pièces en musique représentées à Venise de 1571 à 1605, 27 environ étaient des pastorales, et l'élément pastoral était introduit dans presque toutes les autres. C'est aussi le titre d'une petite pièce, espèce de divertissement, qui peut être regardé comme « la première comédie française en musique », intitulée *Le Triomphe de l'Amour sur des bergers et bergères*, paroles de Ch. de Beys, et musique de Michel de la Guerre, organiste de la Sainte Chapelle, livret publié en 1654, ouvrage représenté devant le roi le 26 mars 1657. C'est le titre du second ouvrage de Cambert, *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* (1671) et du premier ouvrage de Lulli joué à l'Opéra, *Les Festes de l'Amour et de Bacchus* (1672). Son dernier ouvrage, *Acis et Galathée* (1686) est intitulé « pastorale héroïque ». C'est le titre donné à *Issé*, de Destouches (1697), à *Endymion*, de Colin de Blamont (1731), à *Titon et l'Aurore*, de Mondonville (1753). L'opéra de Mondonville, *Daphnis et Alcimadure* (1754), est intitulé « pastorale languedocienne ». En dehors des œuvres entièrement composées dans le genre de la P., et qui en portent le titre; Lulli a introduit des scènes pastorales dans presque tous ses opéras.

Pastourelle, n. f. 1. Au moyen âge, chanson sur un sujet de bergerie d'un caractère musical léger et gracieux, ordinairement syllabique, et d'un caractère poétique ordinairement libertin. 2. Dans le chant liturgique, sorte de petit drame sacré introduit dans l'office de la Nativité et qui consistait à entremêler le psaume *Deus regnavit* de couplets sur le texte *Pastores dicite*. Cet usage a été aboli. 3. Dans la musique de danse, la figure de la contredanse, mesurée à 6/8 et passée au quadrille, dont elle forme la quatrième figure.

Patte, n. f. Ancien terme pour désigner la partie amincie qui termine le pavillon de certains instruments ou corps sonore : la P. du hautbois, la P. de la cloche.

Patte à régler, n. f. Petit instrument de métal, analogue à la réunion de quatre ou de cinq becs de plume, servant à tracer d'un seul coup sur le papier les quatre ou les cinq lignes de la portée, grégorienne ou moderne.

Pattée, n. f. Nom ancien de la portée.

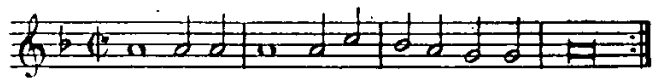
Pause, n. f. Signe de silence dans la notation. A l'origine de la notation proportionnelle dans la 1re moitié du XIIIe siècle, les noms de *pausa* et *pausula* étaient donnés à toutes les valeurs de silences. Ces valeurs étaient représentées par des traits verticaux occupant un, deux, trois ou les quatre interlignes de la portée et représentant respectivement la durée d'une brève, une longue, une longue oblique (de double durée) et la pause finale. De nos jours, la pause équivaut à une mesure et la demi-pause à une blanche, dans la mesure à C et mesures plus importantes. (Voy. *Silences*.)

Pauser, v. intr. Compter des pauses, dans une partie vocale ou instrumentale, en attendant la rentrée de cette partie.

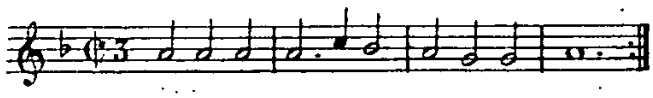
Pavane, n. f. Danse ancienne noble et majestueuse, de rythme binaire, à laquelle les Français avaient aussi donné le nom de « Grand bal ». Elle fut en grande faveur depuis 1530 environ jusqu'à la minorité de Louis XIV, qui lui préféra la courante. Les uns la font venir d'Espagne, d'autres de Padoue. Il existe une *Padouenne* dans le livre de J. d'Estrée. Sa véritable étymologie pourrait bien venir de ce que le cavalier et la dame « donnaient la reproduction de la roue des paons... », Thoinot Arbeau (1589) dit que la pavane, qui se dansait (dans un bal) avant la basse danse, « n'est pas si fréquentée que par le passé », mais pas « abolie » du tout. « Nos joueurs d'instruments la sonnent quand on meyne espouser en face de la saincte Eglise une fille de bonne maison et quand ils conduisent les prebstres, le batonnier et les confrères de quelque notable confrairie. » Le battement du tambourin pour la pavane est binaire et uniforme :

« Elle sert aux rois, princes et seigneurs graves pour se

montrer en quelque jour de festin solennel avec leurs grands manteaux et robes de parade... Et sont lesdites pavanes jouées par hautbois et saqueboutes qui l'appellent le grand bal et la font durer jusques à ce que ceulx qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle... ». Thoinot Arbeau cite comme d'importation récente la « pavane d'Espagne », qui se danse découpée avec diversité de gestes et qui ressemble à la danse des *Canaries*. Dans les livres de *Danceries* de Claude Gervaise et d'Étienne du Tertre (vers 1550), les pavanes sont souvent accompagnées d'une gaillarde qui leur fait suite. La pavane d'Angleterre, du 6e livre de Gervaise :



a pour gaillarde :



On peut faire les mêmes remarques sur les pavanes suivies de leurs gaillardes dans *Le Trésor d'Orphée* d'Ant. Francisque (1600). La *padoana* est distinguée du *passemèzo* et se trouve dans la même suite chez Ant. Rotta (1546), qui traite le *passemezo* à C, la *padovana* à 6/8. La pavane ou padouane, introduite dans la suite, n'en disparaît qu'après 1700. (Voy. *Gaillarde, Passemeze* et *Suite.*)

Quelques auteurs modernes ont écrit des pavanes. Celle de Fauré pour quatuor vocal avec piano, est bien connue; c'est un morceau exquis. Il y a une *Pavane de la Belle au bois dormant* dans le ballet de Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye*. Elle est à C et lento.

Ravel a écrit pour le piano une pièce intitulée *Pavane pour une infante défunte.*

Pavillon, n. m. Partie terminale d'un instrument à vent, qui s'élargit brusquement à l'extrémité du tuyau. La forme du pavillon est sans action sur le timbre. Mais le développement conique dont il est l'évasement final est de toute nécessité et ses proportions déterminent la justesse des harmoniques. Le pavillon est sans utilité dans la clarinette, dont le tube est cylindrique. Gluck a imaginé de faire aboucher les pavillons de deux cors en *ré* jouant à l'unisson pour produire une sonorité caverneuse dans le passage d'*Alceste* : « Caron t'appelle, entends sa voix ».

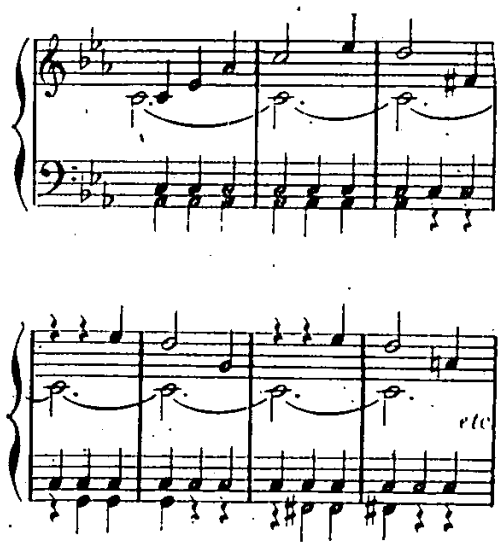
Peau, n. f. La peau de divers animaux est employée dans la construction de divers instruments, non pas seulement ceux de percussion, mais par exemple dans l'orgue, pour assurer l'étanchéité des porte-vents, des layes, des boursettes, etc.

Pédagogie, n. f. Art d'enseigner les commençants. Tosi, en 1723, combat l'opinion de certaines personnes qui s'imaginent « que tout parfait chanteur doit être également excellent maître ». C'est une erreur. Il faut au maître la possession de « qualités communicatives propres à l'enseignement » et de qualités d'observation qui le rendent capable de discerner les facultés de l'élève et d'y approprier sa méthode; il lui faut de plus une instruction qui lui permette d'expliquer les exemples qu'il donnera; il faut qu'il sache faire naître le goût de l'étude. Une opposition fondamentale existe entre les buts pédagogiques des professeurs de piano d'ailleurs les plus expérimentés et les plus renommés. D'un côté, on voit diriger les études presque uniquement vers l'acquisition du mécanisme, avec une indifférence singulière pour l'initiation proprement « musicale », puisque des élèves qui ont quatre ans de « cours » n'ont pas encore déchiffré un seul morceau de Bach D'un autre côté, on voit préconiser la culture générale et la « littérature » de l'instrument, au détriment du fini de l'exécution. « Il ne faut demander le perfectionnement des œuvres ni au débutant, ni à l'élève de moyenne force.... Faire connaître le plus de musique possible, voilà le vrai moyen d'élargir la compréhension de l'élève. Le mécanisme gagnera au changement continuel de travail et y acquerra une sûreté, une solidité absolue.... »(Blanche Selva.) On met les enfants aux prises avec Bach dès le début. La 1re méthode fait tout apprendre par cœur, depuis les débuts. La 2e, rien ou presque rien. Apprendre par cœur est « encombrer l'esprit et ralentir le travail au profit d'une stérile préoccupation de virtuose. Réservons ce temps précieux à la lecture musicale.... » (Selva.) Il y a eu des congrès de l'enseignement musical. Le 5e Congrès de Pédagogie musicale se tint à Berlin, 1911. Les questions de pédagogie musicale ont été l'objet des travaux de sections spéciales dans les Congrès de la Société Internationale de musique tenus à Bâle (1905), Berlin (1907), Vienne (1909), Londres (1911), et dans le Congrès d'histoire de la musique tenu à Paris pendant l'Exposition de 1900, qui les a tous précédés. Il y a eu des sections d'enseignement musical dans les expositions internationales (voir *Rapport exposition 1878*, classe 7). Les congrès de chant religieux consacrent toujours une ou plusieurs séances à la pédagogie.

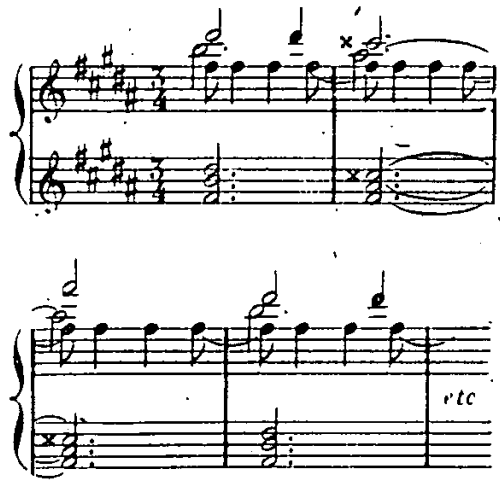
Pédale, n. f. 1. Terme de facture. Leviers mûs par l'action des pieds et qui ont pour effet : dans l'orgue, de faire parler les tuyaux de jeux correspondant au clavier de pédales, ou bien d'obtenir certains effets, pédales de transmission, de combinaisons, d'accouplement, etc. (voy. *Pédalier* et *Orgue*); dans le piano moderne, d'augmenter la durée de la résonance des cordes en levant les étouffoirs, ou au

contraire de la restreindre en diminuant la résonance de deux cordes par chaque groupe de trois, ou en l'appliquant sur les groupes complets (cette pédale était appelée *céleste* par certains facteurs, vers 1830); dans la harpe ordinaire, de raccourcir ou allonger les cordes de manière à leur faire prendre le demi-ton au-dessus ou au-dessous de leur accord normal. Les pédales de la harpe, au XVIIIe s., étaient au nombre de 7 et communiquaient au moyen de tiges cachées dans l'intérieur de la colonne, avec le mécanisme de tension placé dans la console. Dans les anciens piano-forte du commencement du XIXe s., les facteurs ajoutaient souvent « une pédale de tambourin » dont le mécanisme, à chaque pression du pied, venait frapper une membrane avec ou sans entourage de grelots, semblable au tambour de basque. Cette pédale, et celles que l'imagination des facteurs a essayé vers la même époque d'y associer, étaient déjà justement abandonnées vers 1820. La pédale du piano a pour effet de lever tous les étouffoirs et les empêcher de retomber. Les vibrations se prolongent jusqu'au moment où le pied, cessant de presser sur la pédale, celle-ci abandonne les étouffoirs. La *pédale-sourdine* fut inventée, dit-on, pour l'épinette, par Pietro Prosperi, de Sienne, en 1700.

2. Dans la composition, son prolongé par tenue ou par répétition pendant une succession d'accords différents, à plusieurs desquels il peut rester étranger, mais en appartenant à ceux sur lesquels il commence et finit de se faire entendre. La pédale est *inférieure* quand elle se place à la basse, *supérieure* quand elle est placée à la première partie, *intérieure* ou *médiaire* quand elle occupe l'une des parties intermédiaires. Les pédales inférieures sont les plus usitées. Elles se font le plus souvent sur la tonique et la dominante. Lorsqu'il y a pédale à la basse, ou inférieure, un peu prolongée, les accords placés au-dessus sont calculés sur la partie immédiatement supérieure, qui est prise transitoirement comme basse harmonique. Il peut y avoir des pédales simultanées de tonique et dominante, tonique et médiante, etc. La pédale intérieure est quelquefois placée au centre d'un accord redoublé. La pédale peut être ornée. Dans le chiffrage de la basse, la pédale peut s'exprimer par une barre de continuité. Ex. de pédale intérieure, dans la soudure du scherzo au finale de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, où la pédale soutient et amène le nouveau thème en un crescendo magnifique :

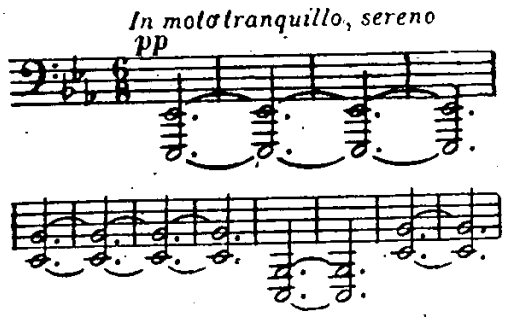


(il y a double pédale, l'une tenue, l'autre répétée, à l'octave). La pédale peut consister en une réitération de la même note, au lieu d'une tenue. Cette réitération est parfois syncopée ou à contre-temps. Ex. d'une pédale intérieure placée au centre d'un accord redoublé et syncopée :



(BRUNEAU, *Le Rêve*, acte III.)

Wagner a écrit dans le prélude de *Rheingold* une pédale grave sur *mi* ♭ qui se prolonge pendant 136 mesures. Elle est tenue par les contrebasses divisées, dont une moitié, pour obtenir le *mi* ♭—$_1$, ou *mi* ♭$_0$ suivant les diverses manières de compter les sons, sont discordées, leur 4e corde étant baissée d'un demi-ton, l'autre moitié les double à l'octave aiguë.



(R. WAGNER, *Rheingold*, début du Prélude.)

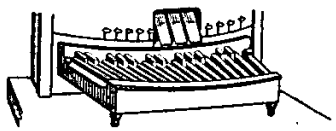
A la pédale des contrebasses s'ajoute, à la 5e mesure, une pédale des bassons divisés également à l'octave sur *si* ♭. Sur cette double pédale se dessine depuis la 17e mesure le dessin mélodique exposé et repris en imitation par les huit cors.

Debussy, dans son poème pour orchestre *De l'aube à midi sur la mer*, a posé tout le début sur un roulement *ppp* de timbales qui forme pédale grave (*si* naturel) et que doublent les contrebasses divisées, un groupe donnant le même *si* en longues tenues, l'autre en pizzicati sur le 1er et le 3e temps de chaque mesure 4/4, le tout *pp*.

‖ **3.** Partie d'une fugue écrite à 3 voix au moins, dans laquelle une voix soutient un seul et même son pendant que les deux autres s'enchevêtrent en réponses serrées. La pédale de la fugue se place avant ou après le stretto, pour le préparer ou pour conclure. Elle sert, en affirmant le ton principal, à permettre que l'on fasse entendre simultanément différents tons voisins, ce qui « contribue à resserrer la trame du discours musical et à en ranimer l'intérêt ». (Gédalge).

‖ Le mot a deux sens en harmonie, celui de simple tenue d'un son pendant laquelle se succèdent des dessins ou des accords divers, et celui, théorique, de la « considération de pédale » qui entre en jeu seulement dans le cas où se produisent des dissonances, relativement à la pédale. Celle-ci a pour but d'affirmer puissamment une tonalité, soit par tenue de la tonique, ou de la tonique avec la dominante (pédale double) ou par tenue ou répétition de l'accord parfait du ton. On a qualifié récemment de « pédale » un dessin obstiné de trois notes se répétant sous le développement des harmonies des parties supérieures. A ce compte, le *Carillon* de *L'Arlésienne* serait une pédale.

Pédalier, n. m. Clavier de pédales de l'orgue, de clavecins et de pianos spéciaux. On en trouve l'usage dès le XVe s. Mais le pédalier fut lent à se répandre, et ne parla longtemps que par *tirasses* avec un autre clavier. Les claviers de pédales des anciennes orgues françaises jusqu'au commencement du XIXe s. se composaient de tenons ou petites pièces de bois faisant saillie hors du plancher, sur deux rangs un peu inclinés. A la même époque, existaient déjà dans les orgues allemandes des pédaliers plus commodes, composés de touches allongées et rapprochées les unes des autres, en sorte que l'exécutant pouvait les actionner soit de la pointe du pied, soit du talon. Le clavier de pédales, dans les grandes orgues, embrassait déjà 28 à 30 notes, du *do* de huit pieds au *fa* ou au *sol* correspondant à celui du milieu des claviers manuels, dès le début du XVIIe s. Titelouze en parle dans la préface de ses *Hymnes* (1623). En 1680, le pédalier du grand orgue de Rouen comprenait ces trente notes. Plus tard, c'était la dimension du pédalier de J.-S. Bach. En Angleterre, on ne construisit de claviers de pédales qu'en 1790, et sous forme de simples tirasses. Pour y suppléer, on ajoutait quelquefois au grave des claviers manuels, une série de tuyaux de 16 pieds sonnant à l'octave grave des basses : ex., l'orgue de la cathédrale d'Exeter, 1666. La forme qui était dite « à la française » rendait très difficiles le jeu lié et l'exécution des passages rapides. Les claviers « à l'allemande » leur furent substitués vers 1836; à cette époque, on refit ainsi, sur la demande de Boëly, le pédalier de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris. Le Congrès catholique tenu à Malines en 1864 fixa dans sa section de musique religieuse, les dimensions d'un pédalier normal proposé aux facteurs pour l'unification de la construction et du jeu de l'instrument. Nombre des touches pour les orgues ordinaires, 27; pour les grandes orgues, 30; — largeur d'un pédalier de 27 touches, 0 m. 975 mm.; — longueur apparente des touches, 0 m 60; — largeur des touches diatoniques, 0 m. 065; — longueur des rehausses des dièses, 0 m. 13; — hauteur des mêmes, 0 m. 05, dépassant les notes naturelles de 0 m. 025; — inclinaison vers la pointe du pied, environ 4 p. 100, soit 2 cm. pour 60. La position du pédalier relativement aux claviers manuels fut également déterminée.



Pédalier.

Pentaphone. Voy. *Gamme*

Pentatonique. Voy. *Gamme.*

Péon. Voy. *Pied.*

Perce, n. f. Proportions intérieures données au tuyau d'un instr. à vent. Certains instruments ont une perce cylindrique comme la clarinette, d'autres conique comme le hautbois, etc. La forme de la perce influe sur la résonance des harmoniques et par conséquent sur la formation du timbre.

Percussion, n. f. *Action de frapper. En musique, les instruments dits de percussion sont ordinairement destinés à marquer le rythme, et chacun d'eux n'a qu'un timbre uniforme, sauf les timbales, qui sont accordables et jouent un rôle à la fois rythmique et mélodique. Les instruments de percussion sont les tambours et caisses, avec leurs différentes variétés, dont la résonance se produit par l'effet d'une peau d'âne tendue sur une caisse cylindrique de bois, les triangles et gongs, instruments métalliques, l'un au timbre grêle et aigu, l'autre au timbre puissant et grave, et les cimbales.

Perdendosi. Voy. *Morendo.*

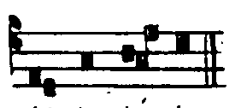
Pérégrin. Voy. *Tons,* 5.

Perfection, n. f. Dans la notation proportionnelle, système de la division ternaire, marqué par un signe en forme de cercle ou O rond. (Voy. *Notation proportionnelle.*)

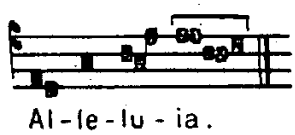
Perforer. Voy. *Instruments mécaniques.*

Péricope, n. f. Passages de l'Écriture Sainte choisis en vue de la récitation dans une messe ou un office : péricopes des prophètes, des épîtres, des évangiles. Ne pas confondre avec *Périkope* (voy. ce mot).

Périclèse, n. f. Formule de cadence, en usage du XVIe au XIXe s., appelée aussi *circonvolution,* que les chantres employaient dans le plain-chant et qui consistait à entourer la note finale d'une intonation ou d'une cadence en la faisant précéder des deux notes immédiatement supérieure et inférieure. Au lieu de :



les sollstes entonnaient :



Périkope, n. f. Terme de métrique ancienne appliqué à l'analyse mélodique : groupe de strophes inégales, ou de syzygies inégales qui se répètent.

Période, n. f. Portion d'une mélodie formant un membre de phrase. A l'époque classique, la loi de la symétrie périodique domine toute la construction mélodique. Les mélodies ou les motifs mélodiques, servant de base aux œuvres de tous genres, se classent d'après la symétrie de leurs périodes en phrases égales et qui se font exactement pendant, qui s'équilibrent exactement par deux, par quatre, par huit mesures. La période de huit mesures avec demi-cadence centrale, qui la subdivise en deux parties de chacune quatre mesures, est le type universel de construction mélodique pendant toute l'époque classique et déjà auparavant. La période de huit mesures divisée ou non est un héritage des formes de la danse. En se redoublant, elle devient une période de 16 mesures, beaucoup plus rare déjà. Les périodes irrégulières, impaires, qui existaient avant l'époque classique, chez les anciens contrepointistes, et chez Bach, reparaissent à l'époque moderne.

Permutation, n. f. Dans le système de la solmisation, changement de nom d'une même note, selon l'emploi du B *quadrum* (bécarre), du B *rotundum* (bémol), ou du signe appelé au XIIIe s. *falsa musica,* qui est le dièse. (Voy. *Solmisation.*)

Perpétuel. Voy. *Canon.*

Pes, n. lat. signifiait *pied.* Figure de la notation neumatique, autrement nommé *podatus* et représentant deux sons qui se suivent en montant. (Voy. *Podatus.*)

Petite flûte. Voy. *Flûte.*

Petite note. Le nom de la petite note est *appogiature* (voy. ce mot). La petite note non barrée se prend sur la durée de la note qu'elle précède. La petite note barrée se prend « en levant », sur la fin du temps qui précède la note principale.

Pharynx, n. m. Chambre ou cavité surmontant le larynx et remontant vers le crâne derrière la face; un orifice à sa paroi supérieure le met en communication avec l'oreille par la trompe d'Eustache; sa paroi inférieure est formée par l'épiglotte et le dos de la langue; l'orifice qui le met en communication avec la bouche est rétréci par le voile du palais. Les parois du pharynx sont en partie musculaires et très contractiles. Les dimensions et la forme de la cavité se modifient en conséquence, le pharynx étant un carrefour situé au-dessus du larynx, où aboutissent quatre conduits : en

bas en arrière, l'œsophage; en avant, le larynx; en haut en avant, la bouche; en arrière, le nez. Le pharynx change de forme, en largeur et en hauteur, pendant la phonation. (Voy. *Appareil vocal.*)

Phonation, n. f. Production du son vocal. « La phonation résulte de l'action réciproque qu'exercent les uns sur les autres le courant d'air expiratoire et les lèvres de la glotte, plus ou moins rapprochées et contractées » (Garnault). C'est par la mise en jeu des muscles du larynx que le courant d'air est dirigé et que la glotte s'ouvre plus ou moins. Ferrein, en 1741, fut le premier savant qui rechercha par l'anatomie des organes de la voix l'explication de la phonation (Mémoire présenté à l'Académie des Sciences, 1741 : *De la formation de la voix de l'homme*). Cet ouvrage fut le point de départ des études sur le sujet. La phonation non musicale est possible; elle comprend alors le cri, humain ou animal, et les bruits tels que le grognement, le ronflement.

Phonotaugraphe. Voy. *Phonographe.*

Phonétique, adj. 2 g. Qui se rattache à la phonation. || Dans la notation du chant byzantin de l'Église grecque, les signes dits phonétiques sont ceux qui indiquent les sons à émettre.

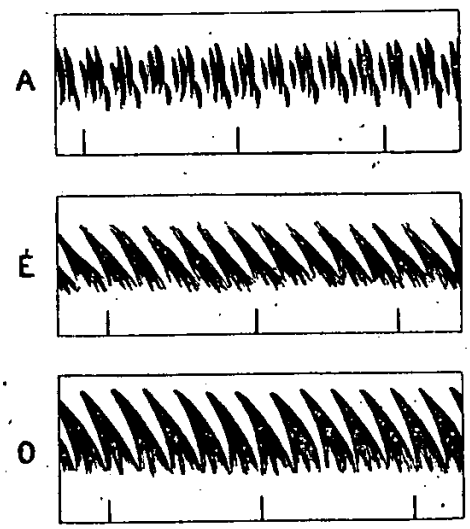
Phonogramme, n. m. Disque ou rouleau portant l'empreinte qui permet la reproduction des sons par le phonographe. Des « Archives phonographiques » ont été créées par l'Académie des Sciences de Vienne, par la Smithsonian Institution (États-Unis), par le Musée de l'Opéra, à Paris, pour recueillir et conserver des documents verbaux ou musicaux soit sur le folk-lore, soit sur l'interprétation des chanteurs célèbres.

Phonographe, n. m. Appareil enregistreur et reproducteur du son. L'enregistrement du son est obtenu sous forme de sillon tracé dans la cire au moyen d'un style fixé à la membrane vibrante. La reproduction du son est ensuite réalisée par réversion, c'est-à-dire en faisant parcourir le sillon par une aiguille semblable. L'appareil répète assez mal ce qu'on a dit, parce qu'il ajoute certaines vibrations et en supprime d'autres. « Le plus ancien modèle est le « phonautographe » de Scott, 1857, dans lequel une membrane vibrante, relevant le son par un cornet évasé, transmettait son mouvement à une soie de sanglier, servant de style et inscrivant son tracé sur le noir de fumée d'un cylindre mû à la main » (Anglas). Après divers perfectionnements, l'appareil fut transformé par Edison qui obtint la reproduction du son après son inscription, en employant comme style une petite pointe métallique et en enveloppant le cylindre d'une feuille de papier d'étain sur laquelle le tracé de la vibration était marqué en creux. L'inscription terminée, et le cylindre ramené à son point de départ, sa rotation oblige le style à suivre les sinuosités du tracé et communique à la membrane les mêmes impulsions. L'invention d'Edison date de 1880, son utilisation définitive de 1889, après de nombreux perfectionnements : adoption de la cire dure pour le cylindre, du mica pour la membrane, d'une aiguille de verre très acérée pour le style; adjonction d'un pavillon servant de résonnateur et d'un mouvement d'horlogerie réglant la vitesse de rotation du cylindre. Dans le phonographe Pathé, le cylindre est remplacé par un disque en ébonite, à tracé spiral; le style est un saphir très élastique et inusable; la membrane est de mica. Le mouvement d'horlogerie est enfermé dans un socle; le pavillon est de très grandes dimensions et donne aux sons une grande puissance. Le phonographe Édison et les modèles divers ont rendu de grands services pour la notation des chants ou motifs exotiques. L'ethnographie lui doit de précieux documents : le phonographe offre une sécurité plus grande que la dictée dans les reproductions des mélodies exotiques conçues dans d'autres tonalités que notre musique et que les oreilles les plus délicates peuvent apprécier, mais ne suffisent pas à noter exactement. Ses services sont plus discutables sous le rapport artistique. La reproduction des inflexions de la voix et des nuances d'exécution d'un grand chanteur, que l'on a prétendu obtenir, est une illusion, car le timbre des sons est toujours dénaturé ou altéré. L'intensité du son n'est pas rendue avec plus d'exactitude. Les phonographes répandus dans le commerce ne peuvent tenir lieu d'instrument de musique.

Phonomimie. Voy. *Chironomie.*

Photographie [appliquée à la musique], n. f. Lissajous a réussi par la photographie à obtenir les figures des vibrations de deux sons simultanés. Il s'est servi de diapasons soigneusement éprouvés pour leur justesse et munis d'une lamelle d'aluminium forée d'une ouverture infiniment petite, par laquelle il a fait passer un intense faisceau de lumière, dont l'image était

recueillie par la photographie, les deux diapasons étant fixés l'un verticalement, l'autre horizontalement, de manière à ce que les figures vibratoires produites par chacun d'eux fussent perpendiculaires au rayon lumineux. Un tracé optique des vibrations simultanées des intervalles a été ainsi obtenu. Les expériences de Lissajous, continuées par Zambiasi, ont produit les figures représentatives de l'accord de trois sons. Ces expériences ont une application pour le classement des intervalles, la justesse des sons, etc. M. Lifchitz a présenté, en 1910, à la Société de physique de Paris, un appareil enregistreur des sons par la photographie d'une raie lumineuse qui se déplace sur l'écran sous l'effet des vibrations de la membrane. Le Dr Marage a fait à l'Institut, le 23 mars 1908, une communication sur la photographie de la voix; une précédente, janvier 1907, à la Société philomatique. Le livre de Marage, daté à la préface de janvier 1911, décrit p. 162 et suiv. sa méthode de photographie de la voix : une membrane mince de caoutchouc reçoit les sons; tous les mouvements de la membrane sont transmis à un petit miroir plan sur lequel on fait tomber, à travers une lentille, un mince rayon lumineux; le rayon vibre comme le miroir et son image se réfléchit par réflexion sur une bande de papier photographique qui se déplace d'un mouvement continu; après avoir été impressionné, le papier passe dans deux bains de développement et un bain de fixage et sort à la lumière, 1/4 de minute après le chant, portant inscrites toutes les vibrations de la voix. On lit sur les clichés toutes les qualités et les défauts d'une voix :



Vibrations de la voix.

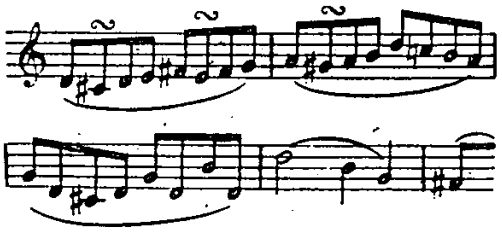
D'après le Dr Marage, *Physiologie de la voix*; Gauthier-Villars et Cie.

Massol et Sizes ont réussi en 1910 à photographier les vibrations acoustiques en se servant d'un rayon lumineux, projeté par un petit miroir fixé à l'extrémité de l'une des branches du diapason, sur un objectif à grande ouverture L'enregistreur, dont le cylindre est recouvert d'une feuille de papier extra-sensible, se déplace mécaniquement devant l'objectif. Cette méthode fut signalée à l'Institut par M. Violle, dans une note présentée le 27 juin 1910. Ces expériences confirmèrent l'existence des vibrations tournantes, la coïncidence de cinq mouvements vibratoires superposés indiquant la vibration simultanée de cinq sons harmoniques, et prouvèrent l'exactitude des résultats obtenus par d'autres méthodes, quant à l'existence autour du son prédominant du diapason employé, ut_0 de 32 vibrations doubles, de 12 harmoniques inférieurs et 11 supérieurs.

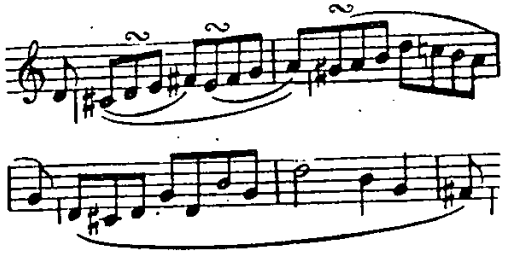
Phrase, n. f. Partie du discours musical formant une succession ordonnée de périodes, ou groupes mélodiques. Le sens de la phrase est achevé lorsqu'elle s'arrête sur un repos complet, ou cadence. (Voy. *Cadence, Distinction, Groupe, Mélodie, Période.*)

Phrasé, n. m. Art de ponctuer le discours musical et d'en faire sentir les divisions, les périodes, les suspensions, les repos, analogues aux césures de la poésie. Dans le chant, l'art de phraser dépend en grande partie de l'art de respirer. Le phrasé, l'art de phraser, dans l'exécution musicale, consistent essentiellement dans l'observation et le rendu de la ponctuation, c'est-à-dire du rythme, qui divise le discours musical en périodes logiquement scindées et enchaînées. Pendant longtemps, la notation n'a pas ou presque pas indiqué à l'exécutant les divisions du phrasé : le goût du chanteur ou de l'instrumentiste y suffisait. A mesure que la culture de la musique se répandait dans le monde des amateurs, il devint nécessaire de publier des éditions munies de signes spéciaux servant à les gulder. Les signes de liaison, étendus sur toute une période mélodique, étaient appropriés à en marquer les divisions, le départ et le repos. On les a trop souvent confondus avec les barres de mesure, et en se bornant à les conformer au retour de celles-ci, on a produit ainsi des contre-sens.

Ex. noté : fragment *Sonate 29*, n° 3 de Beethoven, édit. Köhler, et correction par Combarieu, dans sa *Théorie du rythme*, pp. 18-19, et 56.



(Beethoven, *Sonate* III, Éd. Kohler.)



(*Id.*, annotation de Combarieu.)

La préface de Frescobaldi pour ses *Toccatas* de 1614-1616 montre quelle importance et quels soins l'on donnait alors à toutes les nuances de mouvement, et à la distinction des membres de phrase. Couperin, en 1717, se plaint de ce que l'on confonde, en France, la mesure avec la cadence, l'une étant la règle de la quantité et l'autre « proprement l'esprit et l'âme qu'il faut y joindre ». Toute l'expression du jeu reposait alors sur les nuances de durée, puisque les clavecins ne permettaient guère de gradation d'intensité.

Physiologie, n. f. Connaissance des lois et des mouvements naturels. L'anatomie des organes mis en jeu par la technique instrumentale fait partie des connaissances actuellement envisagées par les auteurs de certaines méthodes. Toute une école pianistique y a recours. Pour le violon, L. Capet, dans sa *Technique supérieure de l'archet*, sans encombrer son volume de figures anatomiques et de termes empruntés à cette science, indique sommairement la part de l'avant et de l'arrière-bras, du poignet et des doigts avec leurs phalanges dans le maniement de l'archet. Taylor, *The Psychology of singing* (New York, 1908, chap. « The error of the theory »), combat l'application de la physiologie à l'enseignement pratique du chant et des instruments : « Est-il nécessaire, pour l'exercice d'une action musculaire complète, que l'individu sache quels muscles entrent en action et comment et quand il doit les actionner? Non. Cette connaissance est non seulement inutile, mais impossible. » Taylor s'appuie sur le professeur G. T. Ladd (*Elements of physiological Psychology*, New York, 1889). Il fait l'application de cette proposition au jeu du piano, et au chant. (On peut la faire d'abord aux mouvements les plus simples.)

Physharmonica, n. m. Jeu d'anches libres construit dans diverses orgues vers 1820, et dont l'étude et l'emploi conduisirent à l'établissement de l'harmonium.

Piacevole. Voy. *A piacere.*

Piacere. Voy. *A piacere.*

Piailler, v. intr. *Émettre une suite de sons répercutés ou en battements aigus, d'un timbre ordinairement désagréable, comme le font certains oiseaux. Comparer *Piauler.*

Pianino. Voy. *Piano mécanique.*

Pianissimo, terme italien exprimant le superlatif de la nuance *piano*. Se marque en abrégé par *pp*. Quelques modernes emploient *ppp* pour exprimer la nuance la plus douce à laquelle on puisse arriver.

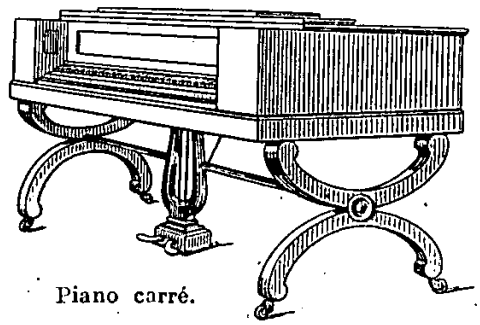
Pianiste, n. 2 g. Exécutant sur l'instrument nommé piano.

Pianistique, adj. 2 g. Qui se rapporte à l'art du piano.

Piano, n. m., et autrefois *pianoforte* ou *forte-piano*, des deux adj. ital. *piano* et *forte*, sous-entendu *clavecin*.

Instrument à cordes frappées, à clavier, muni de dispositions mécaniques permettant d'obtenir les diverses nuances, d'où le nom de *piano-forte*, qui ne fut d'abord que le qualificatif du « clavecin à marteaux ». Celui-ci fut le développement du clavicorde, par l'application au clavecin des marteaux du clavicorde. Il fut inventé presque simultanément au commencement du XVIIIe s. par Bartolomeo Cristofori, à Florence, par Marius, à Paris, par Gottlob Schroeter en Saxe. On s'accorde à considérer Cristofori comme le premier facteur qui ait substitué les marteaux aux sautereaux, d'après le principe du clavicorde, mais frappant les cordes en dessus, et qui ait inventé l'*étouffoir*. Il fit connaître son invention en 1711 sous le nom de *gravicembalo col piano e forte*. Marius, qui, en 1716, présenta à l'Académie des Sciences quatre plans d'instruments du même genre, les appelait *clavecins à maillets*. Schroeter en 1721, présenta à l'électeur de Saxe un système particulier de marteaux appliqué par lui dès 1717 : l'essai de Schroeter fut repris et perfectionné par Gottfried Silbermann († 1753), facteur d'orgues à Freyberg, en Saxe,

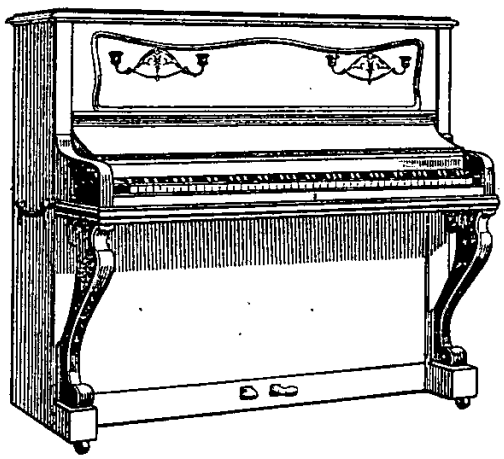
qui, à dater de 1720, fabriqua les premiers *Hammerclavier*, mais qui n'eurent point l'approbation de J.-S. Bach : il fut le premier et principal propagateur de cet ancêtre du piano moderne en Allemagne où les pianos carrés apparurent en 1758. Zumpe, un des ouvriers de Silbermann, apporta en Angleterre, en 1760, les procédés de son maître. On entendit pour la première fois le piano-forte à Londres en 1767, à Drury Lane theatre, où un certain M. Dibdin accompagna un air de *Judith* « sur le nouvel instrument appelé le *Forte-Piano* ». L'instrument fut bien accueilli et imité : en 1768, un concert est donné par Harry Walsh en Irlande, à Dublin, pour présenter « l'instrument très admiré, appelé le *Forte Piano* », et le facteur d'orgues et de clavecins Ferd. Weber, l'ami de Hændel, y établit en 1770, la première manufacture de pianos. L'instrument nouveau devint rapidement d'un usage général en Angleterre, où il commença à remplacer le clavecin dans l'orchestre. On signale qu'il existe encore un piano de Weber, daté de 1774. C'est à Londres qu'en 1765 on fit essayer au jeune Mozart un piano à deux claviers, du facteur Tschudi, essai qui ne fut suivi d'aucun succès. Le piano pénétra en France vers 1760, par Londres où sa fabrication fut très active. M. de Briqueville a même cité une mention de vente d'un piano à Paris en 1759. En 1769-1770, Virbès fils, âgé de neuf ans, se faisait entendre à Paris, au Concert spirituel, sur un nouvel instrument à marteaux, espèce de clavecin, « de la forme de ceux d'Angleterre », et qui a été « exécuté en Allemagne suivant les principes de M. Virbès » : celui-ci était organiste à Saint-Germain-l'Auxerrois; il s'occupait activement de facture et travaillait à cet instrument depuis 1766. En 1772, le célèbre organiste Balbastre présenta lui-même, aux auditeurs du « Concert spirituel », un « nouveau *forte-piano* augmenté d'un jeu de flûte ». (Voy. *Clavecin* et *Organiser*.) Les annonces de journaux français proposent souvent des pianos depuis 1772 environ; en 1776, ce n'était plus un objet rare. La suprématie dans la facture en France fut promptement acquise par l'Alsacien Sébastien Érard, établi à Paris en 1775, et qui commença, en travaillant avec son frère, par construire ses pianos à deux cordes et à cinq octaves. Il construisit son premier piano en 1777, et ses instruments avaient en peu d'années surpassé tous ceux de France, d'Angleterre et d'Allemagne. Vers 1786, la vogue du *piano-forte* se trouvant établie, Érard donna plus d'essor à ses inventions; il construisit des pianos carrés à trois cordes, modifia le calibre des cordes, ajouta un double pilote au mécanisme des marteaux; produisit en 1790, des pianos carrés de grand format, en 1796 des pianos à queue à trois cordes et à cinq octaves. Pascal Taskin fabriqua aussi quelques pianos, vers 1786-1790.



Piano carré.

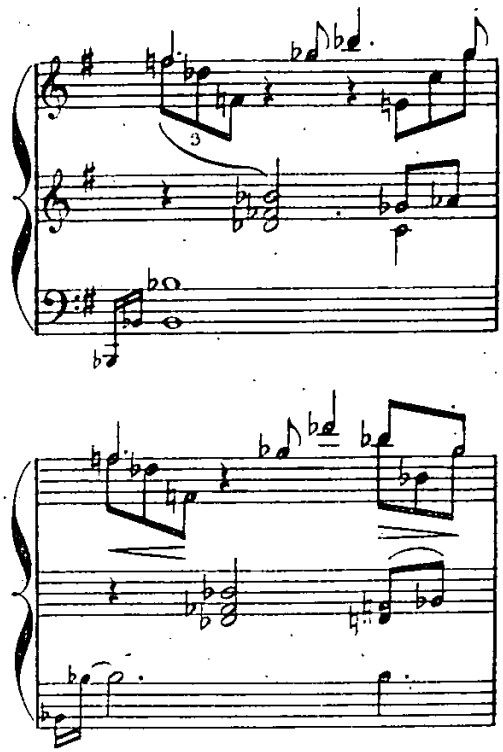
A cette époque, la mécanique ne comportait aucun système d'échappement, quoique le principe en fût connu depuis longtemps. Les marteaux étaient garnis de cuir : c'est le facteur Pape, d'origine allemande, mais fixé à Paris, qui revêtit le premier les marteaux de feutre, vers la même époque. Dans un piano de Taskin conservé au musée de Berlin, chaque son est fourni par une seule corde repliée à l'une de ses extrémités, au lieu de deux cordes voisines et séparées; cette corde unique est retenue à son pli par un crochet à vis qui en règle la tension. C'était une invention de Taskin, qui fut reproduite depuis, mais peu répandue. En 1789, Southwell, de Dublin, qui avait succédé à Weber, inventait le piano droit, et l'étendait à six octaves, de *fa* à *fa*, en l'augmentant à l'aigu : il lançait son instrument à Londres, en 1793, et s'attirait bientôt les félicitations de Haydn. Backer et Broadwood, importants facteurs londoniens, rivalisèrent avec leurs confrères d'Irlande : ce dernier, qui perfectionna le système de mécanisme suivi par Cristofori et Silbermann, (origine de la mécanique dite « anglaise »), lança à son tour un piano de six octaves, mais de *do* à *do*. Dès 1795 ou 1796, l'illustre pianiste Clementi entreprenait de perfectionner l'instrument et, pendant six ans, il se consacra exclusivement à la construction de pianos; il existe encore des pianos de sa marque, dont la firme continua longtemps son exploitation, et l'on vante « l'élégance discrète de leur forme et l'admirable netteté de leur chant », dont « les quelques échantillons survivants ont de quoi

nous ravir, aujourd'hui encore » (T. de Wyzewa). A la même époque l'excellent maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, Ignace Pleyel, dont le poste était supprimé par la Révolution, vint à Paris, attiré peut-être par Séb. Érard (1795),



Piano droit.

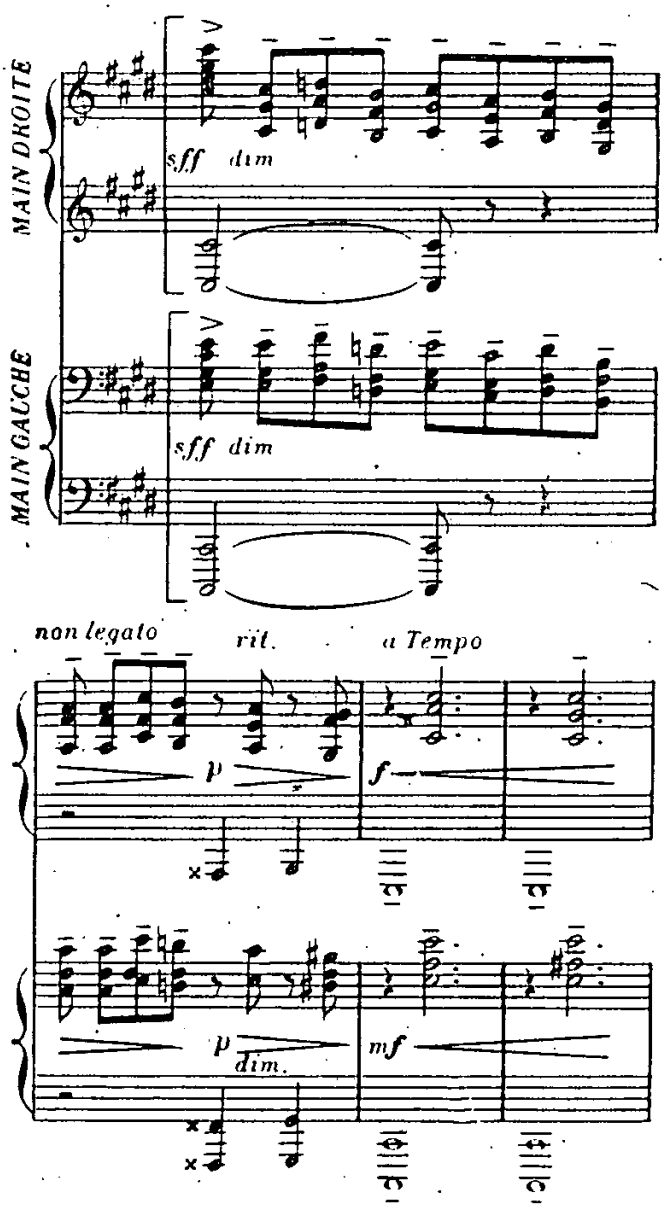
et, après avoir fondé tout d'abord un magasin de musique, se livra, à partir de 1805-1807, à la facture du piano. I. Pleyel apporte à la construction de cet instrument des perfectionnements en partie personnels, en partie empruntés à l'Anglais Broadwood. En 1810, il fait annoncer son *piano à tambourin*, dans lequel une pédale frappe une membrane avec ou sans grelots; on assurait alors qu' « on ne peut se faire une idée du charme que cette addition prête au piano ». Mais c'est Érard, en 1822, qui atteignit le point de perfection de la facture, par l'invention du mécanisme « à double échappement » qu'il cherchait depuis plus de quarante ans. Dès lors, les factures de Pleyel et d'Érard rivalisèrent, et les maisons de ce nom constituent encore les premières marques du monde. || Dans la fabrication d'un piano moderne, entrent plusieurs bois différents : chêne, hêtre, sapin, noyer d'Amérique, pour le châssis sur lequel sont tendues les cordes; poirier, cormier, charme, érable, pour la mécanique; tilleul, pour le clavier; bois exotiques, pour l'ébénisterie; plusieurs métaux : acier coulé pour le cadre d'une seule pièce qui est l'ossature du piano, fer forgé ou acier pour les barrages, fil d'acier entouré d'un fil de cuivre enroulé pour les grosses cordes, etc.; plus ébène, ivoire, pour les touches, peau de buffle, drap, pour la mécanique. La tension de toutes les cordes réunies d'un piano peut atteindre une force de 24 tonnes. La justesse du son et la qualité de son timbre dépendent de la tension de la corde et de la distance où le marteau vient la frapper. La qualité du toucher se fait sentir grâce à la sensibilité que donne à la mécanique le système du double échappement. C'est après 1870 que des ouvriers allemands, employés dans les manufactures françaises, transportèrent en Allemagne et en Amérique les secrets d'Érard et de Pleyel, et c'est de cette époque seulement que date la renommée de la facture de piano allemande et américaine. || Le piano, dérivé du clavicorde, influa à son tour sur celui-ci : vers 1720, on construisit des clavicordes « indépendants », à une corde par touche; on leur appliqua ensuite le système des étouffoirs. Mais cela ne suffit pas à sauver le vieil instrument. D'autre part, c'est, dit-on, à l'épinette, que le piano aurait emprunté la *pédale de sourdine*, dont on fait honneur au facteur Pietro Prosperi, de Sienne, vers 1700. Mais il ne semble pas qu'elle ait été d'un emploi courant. C'est elle sans doute qui forme la caractéristique des clavecins « célestes » de Southwell, en 1779, et on la retrouve sous le même vocable dans les pianos, vers 1830. La *pédale senza sordini*, qui lève les étouffoirs, n'apparaît pas dans les partitions d'œuvre de piano avant l'*op. 40* de Clementi (1795), dans le finale, en *pp*, et encore



(D'Indy, *Sonate*, op. 63, 1er morceau.

n'en use-t-il guère avant 1804, dans la 1re édition de ses *Œuvres complètes*. Elle apparaît ensuite chez Beethoven dans l'*op. 10*, n° 1 (1797) dans le *pp* de la fin de l'adagio, puis dans l'*op. 26* (1801) à partir de la variation V, mais le maître ne l'emploie couramment qu'avec son *op. 31*, n° 2 (1802). La *pédale unicorde* avec ou sans étouffoir, déplace la mécanique des marteaux, de telle manière que ceux-ci ne frappent plus qu'une seule corde à la fois : on ne la fabrique plus guère, ou on y supplée par la sourdine. Enfin, la *pédale de tambourin* n'a eu qu'une durée éphémère. Les pianos n'ont plus que deux pédales : la pédale *senza sordini* à droite, la pédale de sourdine (ou quelquefois, à sa place, la pédale unicorde) à gauche.

‖ Enfin, comme pour un certain nombre d'anciens clavecins, on a fabriqué pour le piano des claviers à pédales, ou pédaliers. Schumann, en Allemagne (en 1845), et Boëly, en France, tout au cours de sa carrière, ont écrit des pièces pour piano à clavier de pédales (dernière édit. de Boëly, *op. 18*, 1855). ‖ Il est inutile de souligner la faveur grandissante du *pianoforte*, dès l'époque de son perfectionnement à partir de 1770 environ. Alors que Voltaire en comparait encore dédaigneusement les sons à ceux d'un chaudron (1774), en les mettant en opposition avec l'exquise sonorité des bons clavecins, les virtuoses prirent peu à peu l'usage du nouvel instrument. Les premières sonates de Haydn, de Mozart, de Clementi, sont encore composées pour le clavecin ; à dater de 1777, on les voit ordinairement porter le titre de « pour le clavecin ou le piano-forte » ; peu à peu, le mot clavecin passe en dernier lieu. Beethoven écrit uniquement pour le piano (sa *1re Sonate* est de 1795). ‖ En 1822, Cherubini, directeur du Conservatoire de Paris, se montrait déjà effrayé du trop grand nombre d'élèves de piano (41 femmes et 32 hommes) présents à son arrivée ; il trouve cette abondance « abusive et pernicieuse », et propose de réduire à 15 ou 20 pour les femmes et autant pour les hommes le nombre des admissions. Un arrêté rendu quelques jours après la date de sa lettre fixa le nombre à 15 élèves et 3 auditeurs femmes, et autant d'hommes (31 mai 1822). La musique de piano se note sur 2 portées, habituellement affectées chacune à une main et se partageant à la fois l'étendue du clavier et le rôle des deux mains. Soit la clef de *sol* 2e ligne pour la main droite et la clef de *fa* 4e ligne pour la main gauche. Boëly, dans la 1re édition de ses *Caprices* (1812), faisait encore usage de la clef d'*ut* 4e ligne pour certains passages de la main gauche dépassant à l'aigu l'étendue de la clef de *fa*. Mais, l'usage de la clef d'*ut* chez les pianistes se perdant, il dut, dans la 2e édition du même ouvrage,



(RACHMANINOFF, *Prélude*, op. 3, n° 2.)

y substituer les autres clefs restées usuelles. Pour remplacer la clef d'*ut* et surtout pour rendre plus claire la disposition harmonique des parties et celle d'une mélodie centrale essentielle, quelques pianistes romantiques commencèrent vers 1830 d'écrire en certains cas quelques mesures sur trois portées : Liszt, Schumann, Henselt. De nos jours, l'écriture de la musique de piano sur trois portées est de plus en plus fréquente, tant pour distinguer le mouvement des parties, faire ressortir un thème, que pour éviter les lignes supplémentaires à la clef de *fa*, et faciliter la lecture des passages qui exigent un croisement de mains.

Exemples de disposition sur trois portées, dans les *Goyescas*, de Granados (1912), nos 2 et 4. — *Sonate*, de d'Indy, op. 63 (1907). (Voy. page 351.)

Sur quatre portées, *Prélude* de Rachmaninoff. (Voy. page 352.)

Piano mécanique. Le premier modèle en fut inventé et construit à Paris par Debain, vers 1850. Son système consistait à ajouter à un piano droit une seconde série de marteaux mis en action par une série de leviers. D'autres pianos mécaniques ont été construits d'après des principes analogues. Le modèle appelé simplement « piano à manivelle » est très répandu en Italie et en Angleterre. Un grand nombre de systèmes différents ont été produits depuis la fin du XIXe s. et se disputent la clientèle des amateurs non musiciens, des cafés, etc.; le *pianola*, breveté en 1898, fonctionne par un mécanisme à air comprimé. Il consiste en un appareil adapté au clavier d'un piano ordinaire et mû par un système de pédales, qui actionne le déroulement ou le déploiement de papiers perforés, contenant la notation du morceau à exécuter. Chaque perforation détermine le mouvement d'une simili-touche qui frappe la touche voulue du clavier de piano, et se substitue aux doigts de l'exécutant. Deux manivelles sont combinées pour régler le degré de vitesse de ce martelage. Divers perfectionnements essayés par les fabricants visent à procurer des nuances de mouvement et d'intensité. Le système appelé *métrostyle* consiste en un tracé sinueux que porte dans toute sa longueur le rouleau de papier perforé et qui guide une aiguille modératrice.

Pianoter, v. intr. Jouer du piano d'une manière enfantine ou par trop incompétente.

Pianoteur, euse, n. Celui ou celle dont le jeu du piano est enfantin ou incompétent.

Pianto, n. italien signifiant plainte (voy. ce mot).

Piauler, v. intr. Se dit du petit poulet qui crie. Se dit, dans l'orgue, des tuyaux à bouche qui, ne recevant pas convenablement le courant d'air, font entendre une sorte de sifflement avant de résonner.

Pibroch. Mélodie instrumentale d'origine irlandaise, très souvent de transmission traditionnelle parmi les joueurs d'instruments populaires des îles Britanniques. (Voy. *Horn-pipe.*)

Picarde. Voy. *Tierce.*

Piccolo. Voy. *Flûte* (petite).

Pièce, n. f. Terme général pour désigner toute composition musicale quelconque : P. de théâtre, P de chant, P. d'orgue, etc. : collection ou recueil de P.

Pied, n. m. **1.** Ancienne mesure de longueur, valant 0 m. 324, qui s'est conservée dans la facture d'orgue, pour désigner certains jeux d'après les dimensions de leurs tuyaux les plus graves. Le son le plus grave des grandes orgues et de tout le système musical est l'*ut*$_0$ (*ut*$_{-1}$ de G. Lyon) sonnant par conséquent une octave plus bas que l'*ut* le plus grave du piano, et deux octaves au-dessous de la note écrite, rendu par un tuyau ouvert de 32 pieds de 32 cm. 4, ou 10 m. 368. En montant à l'aigu, on a les jeux de 16 et huit pieds, *ces derniers sonnant au diapason de la note écrite; les jeux de deux, quatre, un pied, et même 1/2 pied, sonnant respectivement une octave au-dessus les uns des autres pour une même note écrite. On a aussi construit tout à fait exceptionnellement, des jeux de 64 pieds (voy. *Orgue*), une octave plus bas que le 32 pieds. Les mutations sonnant la quinte s'expriment en tiers de pied : la plus usitée est le *petit* nasard, de 2 pieds 2/3, le *gros* nasard étant de 5 pieds 1/3, et même de grands instruments ayant, à la pédale, une *grosse quinte* de 10 2/3. Les mutations qui sonnent la tierce ont pour mesure le cinquième de pied : on a ainsi les tierces de 6 pieds 2/5, 4 p. 1/5, 1 p. 3/5. Celles, fort rares, qui sonnent la septième, sont basées sur le septième de pied : on a ainsi des septièmes de 4 pieds 4/7, 2 pieds 2/7, 1 pied 1/7. — Dans la facture d'orgue, le mot pied est aussi employé pour désigner la base des tuyaux parlants, souvent formée d'une autre matière que la partie résonnante. ‖ **2.** Unité rythmique de la métrique ancienne ou moderne, formée elle-même de combinaisons de temps brefs et longs. Les genres

rythmiques des Anciens sont : Genre à quatre temps : Dactyle ⏑⏑, Anapeste ⏑⏑ Spondée — —.

Genre à trois temps : Iambe ⏑ — Trochée —⏑. Tribrachys ⏑⏑⏑.

Genre à cinq temps ou péon, composé de 3 + 2, genre crétique, ou de 2 + 3, genre bacchiaque.

Genre à six temps, ou ionique. Sa forme la plus simple est le molosse de trois longues — — —. L'ionique majeur —— ⏑⏑; l'ionique mineur ⏑⏑ — —; l'hexabrachys, ou six brèves ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑, etc. Comme corrélation aux mesures modernes, remarquer que ces mètres à six temps se divisent par trois, et n'ont aucun rapport avec nos rythmes en triolets, 6/8, etc. La concordance des mesures modernes avec les mètres antiques ne peut pas s'établir dans la plupart des cas. On peut dire dérivés du genre trochaïque nos mesures à 3/8, 3/4, dont le numérateur indique le nombre des temps, le dénominateur leur valeur. Le rapprochement peut être essayé pour certaines mesures composées, mais sans mener à des résultats clairs et fixes. Cependant, les classifications de la métrique ancienne sont employées pour analyser les formes mélodiques des maîtres de l'époque classique (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven), par Combarieu, Dorsan van Reyschoot, etc. Elles ne peuvent s'appliquer qu'aux œuvres de cette période, parce que la régularité symétrique des formes y est prédominante; de plus, elles ne peuvent guère s'appliquer qu'aux formes instrumentales, parce que dans le chant, le compositeur attentif au sens et à l'expression des paroles, est amené à sacrifier ou à oublier les cadres symétriques. A plusieurs époques, littérateurs ou musiciens se sont cependant efforcés de composer suivant les mètres antiques, même les plus opposés à nos mesures. (Voy. *Mètre*; *Musique mesurée à l'antique*; *Ode.*)

Piémontaise, n. f. Danse ancienne à trois temps. Il y a une P. dans le *Tiers livre de Guitare* de Le Roy (1552). (Voy. *Monferrine.*)

Pierres sonores, n. f. *Plaques minces de talc ou de quartz, soigneusement établies et rangées d'après les degrés des gammes diverses, et qui, frappées d'un marteau, forment l'un des instruments de l'ancienne musique cultuelle des Chinois.

Pieux, euse, adj. S'est employé au moyen âge dans l'expression « chanson pieuse » ou sous la forme « piteuse ». (Voy. *Cantique*, *Chanson* et *Spirituel.*)

Piffaro, n. m. ital. 1. Sorte de cornemuse : leurs instrumentistes sont nommés *pifferari.* || 2. Jeu d'orgue à double tuyau produisant un son élevé, doux et tremblant. Il paraît avoir été estimé en Allemagne au XVIIe s. (Voy. *Bifara*; *Jeu d'orgue.*)

Pilote, ou *Pilotis,* n. m. Partie du mécanisme du piano qui, par l'extrémité de la touche appelée *pousse-pilote,* se soulève pour laisser vibrer les cordes frappées par le marteau, et revient à sa place aussitôt qu'a cessé la pression du doigt. Partie du mécanisme de l'orgue, qui, en forme de petites tringles, transmet le mouvement des touches aux pièces qui communiquent avec les soupapes d'un sommier.

Pince, n. f. Bord inférieur de l'ouverture d'une cloche.

Pincé ou *Pincement,* n. m. Agrément en usage dans l'exécution de la musique instrumentale française, du XVIe au XVIIIe s. Il s'exprimait chez les différents auteurs par différents signes : les luthistes le marquaient simplement par un point sous la lettre. ⁘ chez Chambonnières (1670); ⁘ chez Le Bègue (1677); une virgule, chez d'Anglebert (1689) et chez Rameau (1731), Dieupart (†1740); une sorte de petit fleuron ⏚, chez Couperin (1713).

Sa signification varie, mais très légèrement. Elle équivaut d'abord à un bref mordent à la note inférieure.

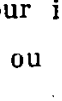
C'est la forme appelée *pincé simple* par Couperin, qui y ajoute le *pincé double,* à trois battements semblables; et le *pincé continu,* qui est un trille à la note inférieure, indiqué par le fleuron et par un trait horizontal ondulé, prolongé pendant tout l'espace correspondant à la durée de son exécution. Le *pincé* est appelé *martellement* par Loulié. Il s'est maintenu sous le nom de *mordent* que lui donnaient les Italiens. (Voy. *Mordent.*)

Pipe, n. f. *Synonyme de tuyau, dans l'ancienne langue française; mot conservé dans l'anglais *bag-pipe, horn-pipe* (voy ces mots).

Pipeau, n. m. Diminutif de pipe. *Petit chalumeau rustique destiné à imiter le gazouillis des oiseaux.

Piper, v. trans. *Imiter sur les pipeaux le gazouillis des oiseaux, pour les attirer (d'où le sens de : tromper).

Piquer, v. trans. *S'emploie pour exprimer l'action de marquer une note tout en la détachant. (Voy.

Détacher.) C'est seulement au cours du XIXe s. que la distinction des notes piquées et détachées s'est établie dans la musique de piano. Jusque vers 1850, les maîtres du clavier emploient indifféremment le point ou l'accent pour indiquer les unes ou les autres ou  . C'est ce dernier qui a été définitivement fixé pour indiquer le piqué, le point étant réservé au détaché simple.

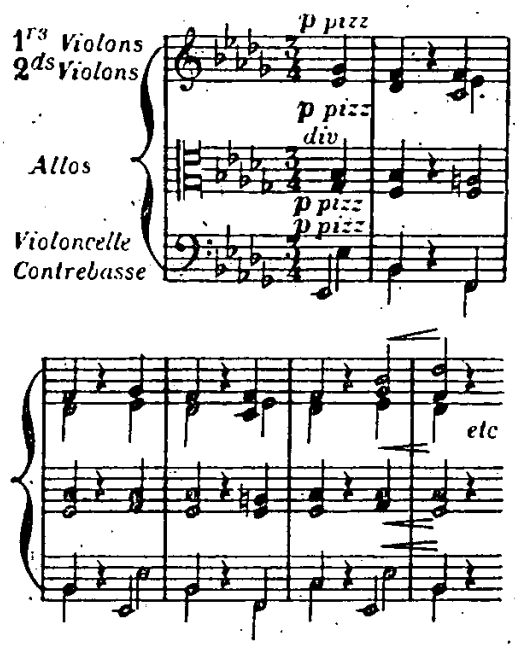
Pirouette, n. f. Sorte de petite boîte adaptée au XVIe s. à l'embouchure des chalumeaux et hautbois primitifs, pour la rendre plus facile à jouer en couvrant la plus grande partie de l'anche.

Piston, n. m. Mécanisme introduit dans les instruments à vent en cuivre dits instruments simples ou naturels, soit pour combler les lacunes de leur échelle chromatique, soit pour en assurer la justesse, soit pour faciliter l'exécution. On appelle jeu de pistons la réunion dans un instrument de 2, 3, 4, ou 6 pistons. A chaque piston correspond un tube de longueur appropriée; les tubes avec leurs pistons sont disposés de façon à s'embrancher sur le tube principal de l'instrument naturel en l'allongeant de telle sorte que si l'on souffle dans l'instrument sans toucher aux pistons, la colonne d'air suit son cours régulier, et la sonorité et l'étendue de l'instrument naturel ne subissent aucun changement; si l'on abaisse le premier piston, la colonne d'air est dirigée dans le premier tube supplémentaire, et l'instrument se trouve accordé un ton plus bas qu'à l'état naturel. Par le même procédé, le deuxième piston procure un allongement qui abaisse l'instrument d'un demi-ton, et le troisième piston, un allongement qui abaisse d'un ton et demi. En employant à la fois le 2e et le 3e pistons, l'abaissement sera de deux tons; avec le 1er et le 3e pistons, de deux tons et demi, avec les trois pistons à la fois, de trois tons. Le système à trois pistons met donc à la disposition de l'exécutant, outre le ton naturel, six accords ou tonalités de l'instrument, en chacun desquels existeront des séries nouvelles d'harmoniques. Le mode de construction le plus fréquent est celui du piston descendant, que le doigt de l'exécutant enfonce dans le tube préparé pour le recevoir. On a essayé du système inverse de pistons ascendants, qui restent levés dans le cas où l'air doit pénétrer dans le tube supplémentaire. Le système à trois pistons est employé pour le cor, le cornet, la trompette, le trombone, le bugle, le tuba, le bombardon. Le système à quatre pistons, pour le tuba, le bombardon. Le facteur Ad. Sax a imaginé un système « à six pistons indépendants » qui supprime les combinaisons de deux et trois pistons employés simultanément. On distingue donc le système *à pistons additionnés*, le plus répandu, et le système *à pistons indépendants*, créé par Sax, qui constitue un progrès certain, mais n'est pas encore adopté partout. || Dans la facture d'orgue moderne, un certain nombre de tirasses ou de pédales de combinaison sont remplacées par des pistons pneumatiques qui, supprimant toute mécanique, transmettent directement les mouvements par l'emploi de l'air comprimé.

Più, adv. ital. signifiant *plus* et employé pour modifier diverses nuances musicales.

Pizzicato, part. passé du v. tr. ital. *pizzicare* = pincer S'emploie pour désigner, dans le jeu des instruments à archet, un mode d'attaque de la corde par le bout charnu des doigts, sans usage de l'archet, à la manière du jeu de la guitare, de la harpe, etc. On se sert surtout de ce procédé à l'orchestre, pour les dessins d'accompagnement. On le prescrit par l'abréviation *pizz,* à laquelle succède le mot *Arco* ou *col Arco* lorsque l'exécutant doit de nouveau faire usage de l'archet.

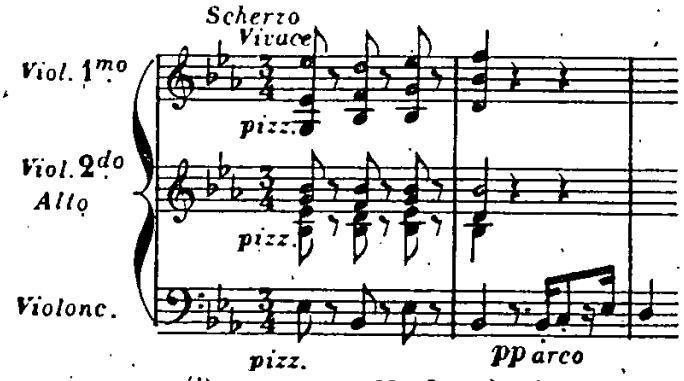
Ex. de pizzicati en accords :



C. FRANCK, *Symphonie,* 2e morceau.)

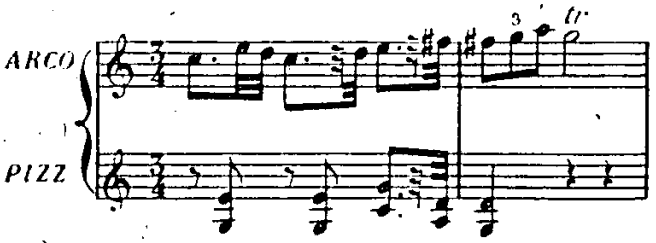
Voy. autre exemple à la page suivante.

Le jeu en pizzicati, à l'orchestre,

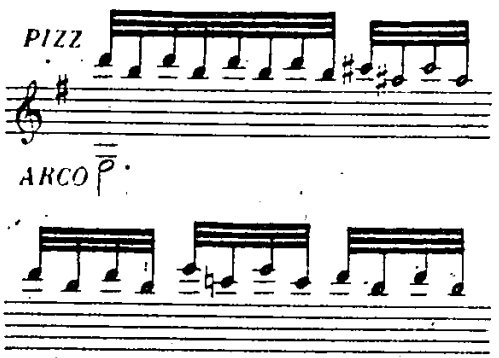


(BEETHOVEN, *XII*e *Quatuòr*, Scherzo.)

est signalé dans l'orchestre de l'opéra *Adonis* (1797) de Keiser (?) au théâtre de Hambourg. Sous le titre de *Duo merveille*, Paganini a écrit une pièce dans laquelle un chant joué avec l'archet est accompagné en pizzicati par la main gauche :



Dans ses *Variations sur le « God save the King »*, op. 9, Paganini, à la 4e variation, place les pizzicati à l'aigu en rapidité, sur une tenue grave de l'archet :



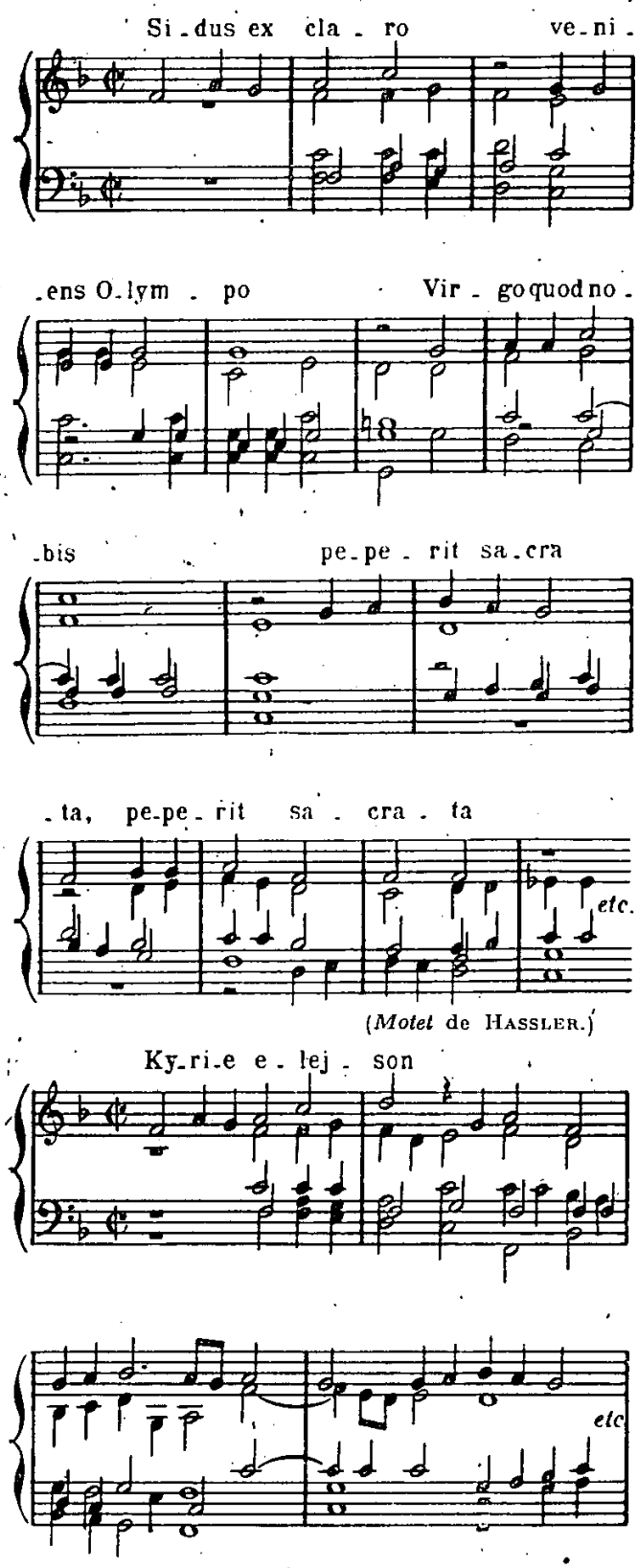
Plagal, ale, adj. Dans le système modal du chant ecclésiastique, quatre des huit modes sont appelés plagaux : ils s'étendent au grave de la finale et ont la teneur à la tierce ou à la quarte. (Voy. *Modes* et *Gadence*, 2, 6°.)

Plagiat, n. m. *Emprunt ou imitation plus ou moins servile d'une œuvre existante. Le Pl., considéré de nos jours comme une action blâmable, n'avait pas originairement cette note infamante, lorsqu'il s'agissait de l'utilisation d'une œuvre dans un but artistique. En dehors de l'emprunt proprement dit d'un thème musical à un autre auteur, les anciens compositeurs n'hésitaient nullement à adapter à leur but, en les modifiant s'il y avait lieu, les pièces préexistantes. Au XVIe s., on trouve ainsi des motets, des chansons polyphoniques, prises par un autre auteur pour en faire, avec d'autres paroles, un premier morceau de messe. (Voy. ex. pages suivantes.)

Plus tard, Hændel fut célèbre pour ce genre d'opérations, depuis les simples gigues d'une *Suite* de Couperin, qu'il retranscrit et développe, jusqu'à des pièces entières qu'il déforme à peine pour les adapter à son œuvre, et qui l'ont fait souvent accuser de contrefaçon. Il y a également plus qu'une réminiscence dans ce fait que seize mesures d'une *Gigue* de J.-S. Bach (*Partita* en *si* ♭), sont exactement transcrites, avec une augmentation des batteries d'accompagnement et en *la* au lieu d'être en *si* ♭, dans un air de Gluck (*Iphigénie en Tauride*, acte IV). Également, la partie centrale de l'allegro de la *Sonate en la mineur*, écrite par Mozart à Paris en 1778, reproduit note pour note le passage correspondant de la partie d'une *Sonate* de Hullmandel parue, à Paris également, quelques mois auparavant. César Franck, dans le *Scherzo en si* de son *Trio*, a également presque identiquement reproduit des phrases entières du *Scherzo* que Boëly venait d'écrire pour orgue, dans le même ton.

Plain-chant, n. m. De *planus*, plan; *cantus planus* = chant plan, musique plane, égale. **1**. Dénomination adoptée par un grand nombre d'auteurs pour le chant liturgique pendant la période qui s'étend du XIIIe à la fin du XIXe s., et remplacée généralement aujourd'hui par celle de chant grégorien. Elle se trouve caractériser ainsi le mode d'interprétation qui a régné pendant la même période et qui était basé sur le principe de l'égalité absolue de durée et d'intensité des notes, constituant un chant uni, *plain*, une musique plane. (Voy. *Chant grégorien*.) ‖ *2. Ce terme désigne aussi le motif, emprunté primitivement à une mélodie liturgique, et servant de base à un contrepoint vocal ou instrumental. Ce plain-chant est habituelle-

ment écrit en valeurs longues et uni- | formes. Dans le style d'orgue, pièce |



(*Motet* de HASSLER.)

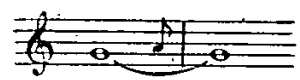
(*Messe* de ORLANDE DE LASSUS.)

(Voy. autres exemples, ci-après, p. 358.)

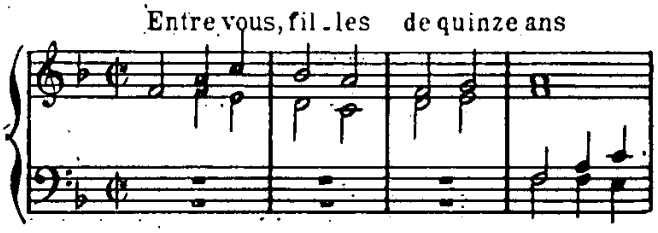
écrite contrepointiquement sur un plain-chant (voy. *Choral*); les anciens maîtres plaçaient généralement ce plain-chant à la pédale, mais avec des jeux d'anches de huit et de quatre pieds, même avec des mutations, tandis que les parties écrites autour de ce thème étaient jouées avec les fonds, depuis le 16 pieds.

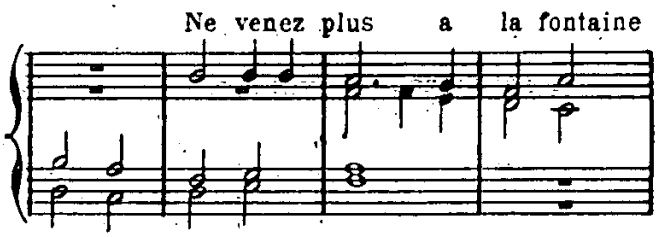
Plain-chant musical. Genre de chant liturgique issu du plain-chant, mais comportant l'usage de la mesure et des accidents chromatiques; ce genre prit naissance dans le premier tiers du XVIIe s., en France, où il fut d'abord destiné aux liturgies particulières de quelques congrégations. De tous les musiciens qui le cultivèrent, le plus heureux et le plus célèbre fut Henri Du Mont (1610-1684) sous-maître de la chapelle de Louis XIV; sa *Messe royale* est restée populaire. Ses cinq messes en plain-chant furent publiées pour la première fois en 1669. Une grande extension fut donnée pendant la 1re moitié du XVIIIe s. au plain-chant musical, et son style pénétra tout le chant liturgique des églises de France, où se multipliaient alors les liturgies particulières, dans les éditions préparées ou rédigées par Chastelain, Nivers, Poisson et Lebeuf. Ce genre de chant fut si estimé qu'au XVIIIe s., La Feillée lui consacra une *Méthode* (1748) plusieurs fois réimprimée. La notation du plain-chant musical comporte deux valeurs principales, la brève et la semi-brève, avec les signes de silence correspondant, et très rarement la longue, la minime, et leurs silences.

Plainte, n. f. Agrément de l'ancienne musique vocale appelée plus communément en France « accent » ou « aspiration » :

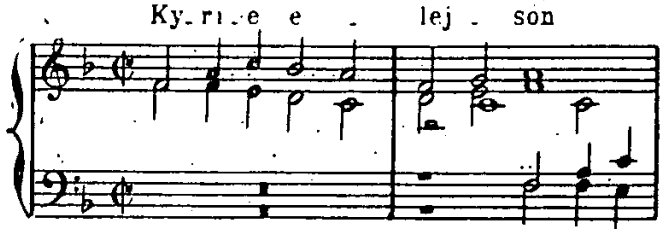


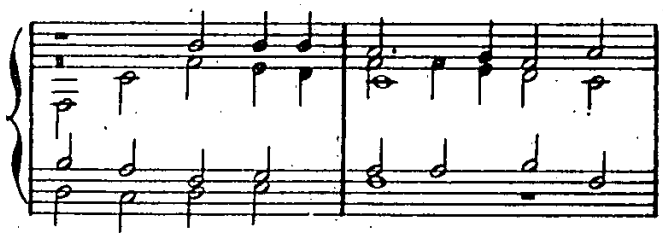
Plaque vibrante, n. f. Surface de





(Clemens Non Papa.)





(Orlande de Lassus.)

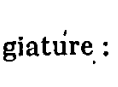
métal plane, rigide et élastique, carrée ou circulaire, servant dans les laboratoires à l'étude des lignes nodales.

Plaquer, v. actif. Faire entendre simultanément toutes les notes d'un accord. Se dit principalement dans le jeu des instruments à clavier. Ex. : Accord plaqué.

Plate-face, n. f. Parties planes de la façade du buffet de l'orgue où sont rangés les tuyaux de montre. (Voy. *Orgue.*)

Plectre, n. m. Petit morceau de bois ou d'ivoire, recourbé à son extrémité, servant à pincer, dans l'antiquité, les cordes de la lyre et de la cithare; à l'époque moderne, les cordes de la mandoline, de la zither-harpe, etc.

Plein-jeu, n. m. **1.** Réunion de plusieurs jeux de l'orgue en vue d'obtenir de grands effets de sonorité. Au XVIIe et au XVIIIe s., le plein-jeu se composait du *prestant*, du *bourdon*, de la *doublette*, de la *cymbale* et de la *fourniture*, auxquels on ajoutait, si l'on en disposait, les huit-pieds et seize-pieds (Nivers, Dom Bedos). Les variantes apportées à ces combinaisons n'en changeaient pas le principe, qui était l'union des jeux de fonds avec les jeux de mutation. Les organistes modernes, disposant d'un mécanisme perfectionné, combinent avec le plein-jeu ancien, les jeux de fonds et d'anches employés en masse, ce que l'on regardait autrefois comme incompatible. ‖ **2.** *Pièce d'orgue écrite pour l'emploi de cette registration : les pleins-jeux sont à la fois majestueux et brillants. ‖ **3.** S'emploie aussi dans l'harmonium comme synonyme de grand-jeu (voy ce terme). ‖ **4.** Dans la pratique des instruments à archet, le plein-jeu consiste à donner le maximum de sonorité.

Plique, n. f. lat. *plica.* Figure de la notation neumatique, conservée dans la notation proportionnelle du moyen âge, en forme de note carrée pleine à double queue, exprimant, selon la position de ces queues, diverses sortes d'appogiature :  , et, dans la musique mesurée du même temps, des ligatures dont la dernière note était brève.

Plomb, n. m. Le plomb, avec l'étain, est la base des tuyaux de métal des orgues.

Plume, n. f.* Les plumes de certains gros oiseaux, utilisées déjà comme plectres pour des instruments à cordes pincées, sont employées dans la construction du clavecin, pour les sautereaux qui ébranlent les cordes.

Pneuma, n. grec signifiant souffle, Chez certains auteurs du moyen âge, synonyme de *neume* (voy. ce mot), ou de *distinction* que l'on pouvait faire d'un seul souffle, sans respirer.

Pneumatique, adj. *Désignait autrefois tout instrument résonnant

par le souffle, humain ou artificiel (orgue, flûte, etc.). S'emploie en facture moderne pour désigner les orgues de système tubulaire (voy. ce nom). Levier pneumatique. (Voy. *Levier.*)

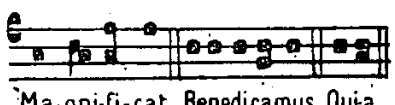
Poche. Voy. *Pochette.*

Pochette, ou *Poche,* ou *Sourdine,* n. f. Petit instrument à cordes et à archet, à l'usage des maîtres de danse. La forme des pochettes est variable; celles dites *pochettes-bateaux,* se rapprochent de l'ancienne gigue plutôt que du violon, leur caisse étroite et longue ne formant qu'une pièce avec le manche qui est court et arrondi. La longueur totale varie de 35 jusqu'à 50 centimètres au plus, la largeur à la hauteur du chevalet est de 4 à 5 cm. La pochette est montée de quatre cordes. Instrument de fantaisie, la pochette était souvent faite de bois précieux ou ornée d'ivoire, d'écaille, d'argent, etc., de peintures en vernis Martin, etc. Le cheviller se termine souvent par une tête sculptée. Les *pochettes-violons,* signées parfois de luthiers célèbres, sont construites sur un patron analogue à celui du violon, de dimensions réduites mais variables, avec un manche taillé dans la même pièce de bois que la table du fond, et faisant corps avec elle. On connaît une pochette de Stradivarius, datée de 1717; elle a appartenu à Clapisson, qui l'introduisit dans l'orchestre de son opéra-comique *Les Trois Masques* (1866) pour l'exécution d'un air de danse. On fabrique encore, sur le modèle du violon, des pochettes de qualité ordinaire. L'archet a environ 35 centimètres.

Pochette.

Poco a poco, loc. ital. signifiant peu à peu.

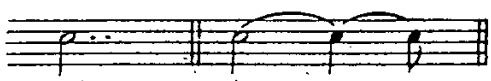
Podatus, n. lat. formé du grec, = « qui a la figure d'un pied », allusion à l'une des formes primitives de ce signe. Figure de la notation neumatique médiévale résultant de la combinaison de l'accent grave et de l'accent aigu adoptée dans la notation du chant grégorien pour représenter deux sons ascendants sur la même syllabe :



Elle est formée de deux points superposés, réunis par un trait vertical à droite. Le podatus *subpunctis* de la notation neumatique se compliquait d'un second point, ou de plusieurs.

Poème, n. m. Œuvre littéraire en vers. Ernest Chausson a donné ce titre à l'une de ses plus belles compositions, le *Poème* pour violon et orchestre (1896). P. d'opéra. (Voy. *Opéra.*)

Point, n. m. Signe semblable au point de l'écriture ordinaire. Placé à la suite d'une figure de note ou de silence, il en augmente la durée de moitié. Une ronde pointée vaut une ronde et demie ou trois blanches. Un soupir pointé vaut un soupir et un demi-soupir. Lorsque la figure de note ou de silence est suivie de deux points, sa durée s'augmente de la moitié et du quart : une blanche suivie de deux points vaut une blanche, une noire et une croche. Ex. :



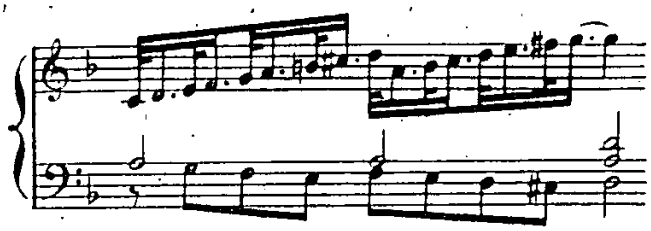
Le point a été le germe de tous les systèmes de notation qui se sont développés depuis le moyen âge et sa forme agrandie subsiste encore dans la forme des notes modernes. (Voir *Notation.*) Il a donné son nom au Contrepoint, qui, à l'origine, était représenté à l'œil par la superposition des lignes de points exprimant les parties de la composition contrepointique. Après que la notation neumatique se fut développée et transformée, le point prit dans la notation proportionnelle un sens nouveau, relatif à la figuration des valeurs de durée. On distingua alors, selon le rôle que l'on entendait faire jouer au point ajouté à une note :

Le *point de perfection,* affirmant la valeur ternaire de la note lorsqu'il pouvait y avoir doute;

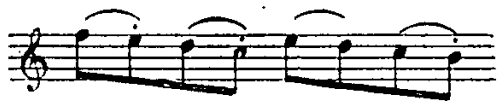
Le *point de division,* qui jouait le rôle de nos barres de mesure, pour séparer des rythmes que la théorie ordinaire aurait réunis;

Le *point d'augmentation,* seul conservé dans la notation actuelle, qui augmentait la note de la moitié de sa valeur, lorsqu'elle était binaire, et plus tard, le *point de translation,* le *point d'altération,* etc.

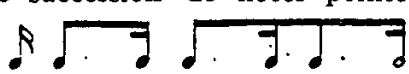
Le point était sous-entendu en certains cas dans la musique ancienne. Frescobaldi, dans ses *Toccatas* de 1614, prescrit à l'exécutant, lorsqu'il se trouvera en présence d'un passage où la main droite devra jouer des doubles croches pendant que la gauche jouera des croches, d'avoir à pointer chaque deuxième double croche :



Chez Couperin aussi, le point est sous-entendu en certains cas; il décrit comme d'usage en France le fait d'écrire en notes égales plusieurs notes qui se succèdent par degrés conjoints, mais de les pointer. Sur une de ses pièces, l'Allemande *La Laborieuse*, Couperin écrit : « sans lenteur, et les doubles croches un tant soit peu pointées ». L'organiste Gigault conseille « pour animer son jeu plus ou moins adjouster des points où l'on voudra » (1685). Chez Couperin (1717), le point placé *au-dessus* de la note, dans un dessin mélodique, indique un agrément du genre des coulés, dans l'exécution duquel « la seconde ntoedechaque temps doit être plus appuyée », ce qui est diamétralement contraire à notre usage moderne.

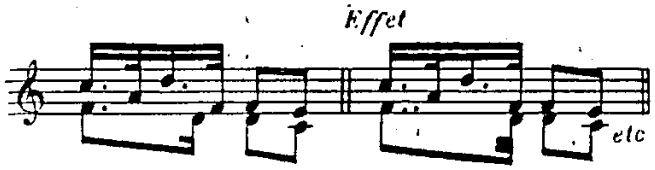


Le point au-dessus de la note prescrit aujourd'hui de la détacher légèrement. L'emploi du point, sans qu'il soit noté persiste, principalement chez les instrumentistes français, jusque dans la 2e moitié du XVIIIe s., tel que Couperin l'avait indiqué. Les auteurs mentionnent les croches égales et inégales avec des diversités d'application dans leur usage, qui rendent l'affirmation d'une coutume uniforme tout à fait impossible. C'était « pour le goût du chant » que dans les séries de plusieurs notes semblables par temps, on supposait l'indication du point. J.-J. Rousseau (au mot *Pointer*) désigne cet usage comme français, et dit que les Italiens font les notes égales. Les exécutants, aux XVIIe-XVIIIe s., n'observaient pas avec rigueur la valeur du point. Il est reconnu que cette valeur était approximative chez les Français, ainsi que chez Bach et Hændel. Une succession de notes pointées :

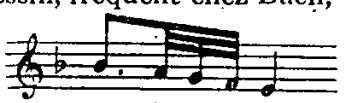
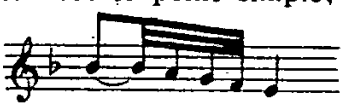


telle qu'il s'en présentait très fréquemment dans les ouvertures, pouvait fort bien se jouer :

Sans doute trouvait-on plus de piquant à cette exécution saccadée. Couperin remarque en 1717, au sujet de l'exécution, en notes pointées de passages notés sans points que « les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils ont pensées ». Il était recommandé de faire très courte la note de moindre valeur, dans un dessin avec notes pointées. Dannreuther cite à cet égard J.-P. Agricola (p. 191). Emm. Bach (1753) dit que les notes qui suivent les points doivent invariablement être jouées plus brèves que leur valeur. Le double point n'était pas en usage au temps de Bach et Hændel, comme notation, mais il se réalisait dans l'exécution :



(BACH, *Partita III*, Allemande.)

Le dessin, fréquent chez Bach, ainsi noté :  est incorrect avec le point simple; il se joue : 

Dans une succession de notes pointées, l'usage moderne le plus fréquent est de pointer la première de chaque groupe de deux notes. Au XVIIe s. les deux formes, 1re note pointée, ou seconde note pointée, étaient usitées, celle-ci plus rarement. On la trouve souvent chez Frescobaldi.

Point d'arrêt, n. m. Signe placé sur un silence et indiquant une interruption non mesurée de la phrase musicale. (Voy. l'art. suiv.)

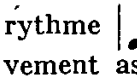
Point d'orgue, n. m. Signe en forme de point surmonté d'un demi-cercle placé horizontalement sur une figure de note pour en prolonger la valeur pendant une durée facultative .

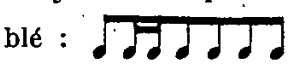
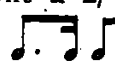
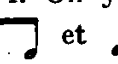
Il était appelé en Italie *corona*. Les virtuoses des anciennes écoles et les interprètes actuels des œuvres de ces époques usaient et abusaient de la faculté qui leur était laissée de placer sur le point d'orgue un trait ornemental, ou une cadence, ou parfois une fantaisie tout entière, préparée ou improvisée. — D'Indy, dans

sa *Sonate* pour piano, op. 63, a employé également le signe ordinaire 𝄐 et un signe à angles aigus ⊓ qui, d'après sa note, « signifie un léger point d'arrêt moins important ».

Pointe, n. f. Extrémité de l'archet, opposée au talon, que saisit la main droite de l'exécutant. L'emploi de la pointe est prescrit dans certaines éditions par la lettre P. On la réserve aux sons légers, délicats et nets.

Polacca. Voy. *Polonaise*.

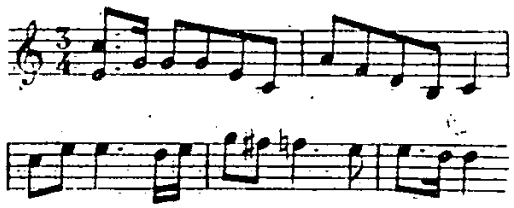
Polka, n. f. Danse d'origine tchèque répandue pendant le XIXe s. et aujourd'hui tombée en désuétude. Elle se note dans la mesure à 2/4, sur le rythme  , et dans un mouvement assez animé. La vulgarité de son allure l'a exclue du répertoire purement musical. Elle a été cultivée par les compositeurs tchèques, Smetana, Dvorak, et par les compositeurs viennois de musique de danse, Joh. Strauss, Fahrbach, etc. Elle a été introduite dans la musique de ballet, entre autres par Dvorak, qui a aussi placé une P. dans une Suite d'orchestre. La P. est la danse populaire des Tchèques, chez lesquels elle prend diverses formes et divers noms, *Dupak*, *Madera*, *Okroczak*, etc. Son mouvement est lent, relativement à celui qu'on lui donne hors de la Bohême. Smetana a fait usage de ce rythme national dans plusieurs morceaux de son opéra *La Fiancée vendue*. Pour la *polska* suédoise, voy. *Polonaise*.

Polonaise, n. f. Danse marchée (non sautée), mesurée à 3/4, avec le rythme au premier temps redoublé :  et pour finir . Le premier temps est légèrement accentué, son mouvement, modéré. Ses pas forment plusieurs figures, dont le caractère reste grave et fier. La P. est suivie d'ordinaire d'une danse plus vive, une *mazurka* ou un *kujawiak*. Danse nationale polonaise, la seconde après la *cracovienne*, par ordre d'ancienneté, elle aurait déjà été connue lors de l'élection d'Henri de Valois au trône de Pologne (1574) et sa vogue s'est maintenue jusqu'à nos jours, au travers des transformations musicales qu'elle a subies. Rapportée en France par les seigneurs français, elle se répandit dans toute l'Europe. Malgré son dom, cette danse serait cependant d'origine espagnole; son origine polonaise est contestée et contestable. La danse exécutée en 1574 n'était peut-être pas du tout dans la forme et le rythme auxquels nous attachons ce nom. Les plus anciens auteurs qui ont noté des danses polonaises ne leur donnent pas ce rythme. Le premier document noté est un ms. de 1585 de la bibl. de Berlin, il est à C. Ceux du livre de luth de Waisselius (1592) sont à 2/4. Dans un ms. de 1598 de la bibl. de Dresde, dix danses polonaises pour les instruments sont à 2/4. On y trouve les rythmes  et  que présentent d'autres pièces appelées *Danza polacca* chez les luthistes de 1600 à 1620. Une seconde période s'ouvre alors et dure jusqu'à 1730 pendant laquelle la *Chorea polonia* apparaît à C avec 2e partie à 3/4, qui est appelée *proportio*. La « danse polonaise » fait alors le tour de l'Europe; on la trouve dans les livres de musique instrumentale de toutes les nations, France, Allemagne, Suède. Sa troisième période, 1730-1830, la montre aussi répandue, mais dirigée plus nettement vers un rythme de sarabande; sa seconde partie, l'ancienne *proportio*, s'en détache et adopte bientôt le nom de *Mazurka*. Les trois périodes se résument : I. 1590-1630, formation en rythme pair; II. 1630-1730, formation de la 2e partie impaire; III. 1730-1830, séparation des 2 parties, la seconde devenant la mazurka, et la 1re adoptant le rythme impair actuel.

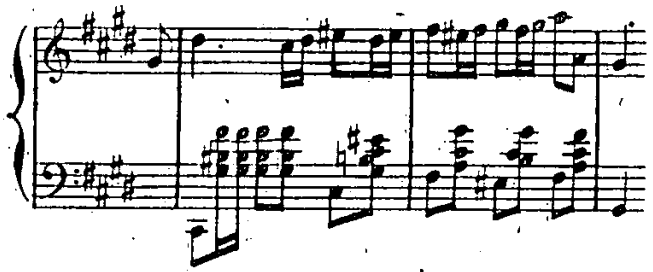
L'origine de cette danse n'est pas populaire, c'est une danse de cour, non de village. — En Suède, la P. s'acclimata et se transforma en descendant dans l'usage populaire sous le nom de *polska*. Au XVIIIe s., et au commencement du XIXe, ce nom devenait presque générique pour les danses du peuple. Le rythme se conservait à 3/4 sous diverses combinaisons, dont la plus commune était

On trouve des P. (très courtes) dans les suites instrumentales en Allemagne au XVIIIe s. J.-S. Bach a placé six petites polonaises dans le *Petit livre de Magdalena Bach*, et une plus importante comme quatrième morceau de sa *2e Suite* pour orchestre (en *si* mineur). Cette P. est à 3/4 et divisée en trois reprises, dont celle du milieu est un « double » ou variation mélodique de la première, et la troisième une reprise de la première. A la fin du XVIIIe et au XIXe s.,

la P. devenue pompeuse, solennelle, en façon de marche dansée, a été cultivée principalement par les musiciens polonais (comme danse). Leurs P. sont d'ordinaire construites sur le plan d'une marche avec trio et reprise. Celles de Chopin, plus développées, sont plus libres et plus compliquées de forme. La célèbre P. populaire dite « de Kosciuszko » a pour thème initial :



Oginski (1731-1803), Kurpinski (1785-1860?), Chopin (à partir de 1833), Moniuszko (1819-18..), ont composé de célèbres P. Celles de Chopin sont au nombre de neuf. Le rythme caractéristique y apparaît généralement dans l'accompagnement de la mélodie :



(Chopin, *Polonaise*, op. 26, n° 1.)

En fait de P. moderne pour orchestre, on peut citer celle que Meyerbeer a placée dans sa musique pour le drame de *Struensée* (1846).

Dans la musique de chambre, on rappellera la P. du *Trio*, op. 8 de Beethoven (*Sérénade*) et, dans la musique de piano, les P. de Weber, et celles de Chopin déjà citées.

Polyphone, adj. qual. *Qui a plusieurs sons. Plusieurs auteurs l'emploient au lieu de polyphonique; caractérise un certain genre de tuyaux d'orgue. (Voy. *Tuyau*.)

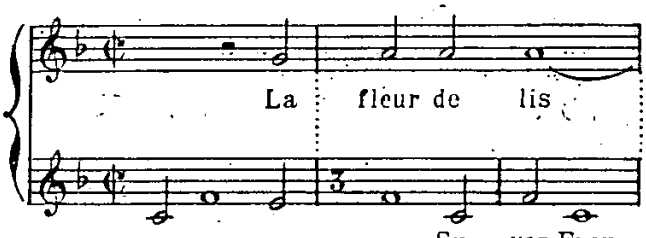
Polyphonie, n. f. Union de plusieurs mélodies complètes en elles-mêmes, se joignant en accords consonants. La polyphonie des anciens maîtres met en œuvre toutes les ressources du contrepoint simple, double et à plusieurs parties, et de l'imitation. Le thème choisi pour soutien de la composition est tantôt énoncé littéralement par une voix et entouré de dessins librement inventés aux autres voix (lesquels peuvent être à leur tour choisis pour ténor d'une autre composition), tantôt divisé en fragments qui sont traités l'un après l'autre comme autant de thèmes particuliers; tantôt développé en imitations par toutes les parties. En examinant les œuvres vocales polyphoniques de l'école pré-palestrinienne ou celles de Palestrina, on se convainc qu' « il n'y a dans cette forme d'art aucune partie de remplissage, comme on en rencontre dans les chœurs d'écriture harmonique; toutes les voix sont égales devant la mélodie et se meuvent librement dans l'espace sans dépendre ni de la basse, comme au XVIIIe siècle, ni de la partie supérieure, comme dans l'opéra italien » (d'Indy).

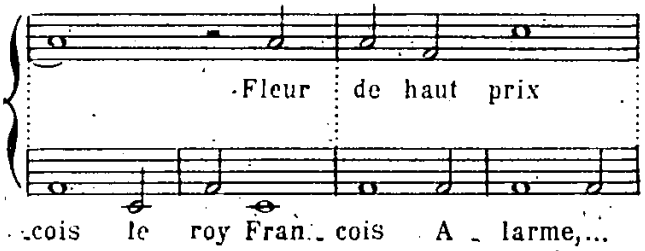
Polyphonique, adj. Qui appartient à la polyphonie.

Polyrythmie, n. f. Superposition, dans une composition harmonique, de parties se mouvant chacune sur un rythme différent. Il n'y a pas P. pour des valeurs différentes, mesurables sous la même cadence, mais seulement pour des valeurs semblables ou différentes, obéissant à des rythmes opposés. Les maîtres du moyen âge et du XVIe s. superposaient les rythmes avec une aisance et une hardiesse qui se sont perdues pendant l'époque classique et que la rigidité de la mesure battue rendait impossible. Puisque la semi-brève, sous le régime de la perfection, valait trois, et sous celui de l'imperfection, deux, les maîtres usaient des deux signes simultanément pour faire coïncider sous le *touchement* de l'unité rythmique, la semi-brève, des groupes binaires et ternaires superposés, dont « l'antagonisme » produisait des effets puissants. Jannequin, dans ses chansons descriptives, y a recouru habilement. (Voy. les exemples à la page suivante.) Brossard, en 1703, à l'art. *Gigue*, cite une pièce à trois parties contenue dans les *Artificii musicali* de Vitali, où le 1er violon est marqué à 12/8, le second à quatre temps et la basse à 3/1.

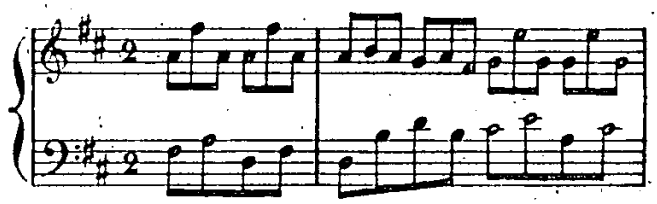
Polytonal, adj. Néol. proposé pour caractériser la superposition de plusieurs tonalités, dans une composition harmonique. Alf. Bruneau en a donné un exemple dans *Le Rêve* (1900), thème de la douleur de l'évêque. (Voy. page suivante.)

Pommer. Voy. *Basson*.

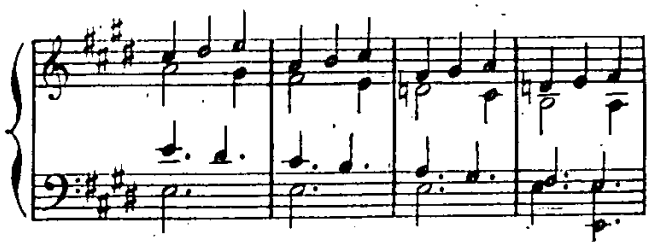




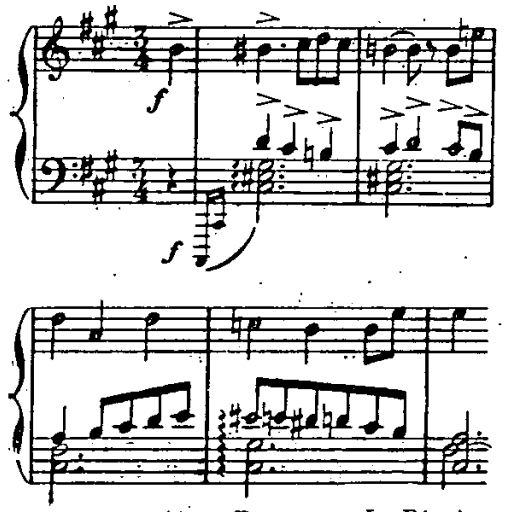
(JANEQUIN, *La Guerre* (ou *Bataille de Marignan.*)



(RAMEAU, 1er Double des Niais, *Pièces de clavecin*, 1742.)



(Ex. moderne tiré des *Valses nocturnes* de FLORENT SCHMITT, op. 31, n° 1.)



(ALF. BRUNEAU, *Le Rêve.*)

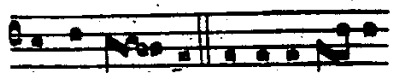
Pommette, n. f. Bouton à tête de porcelaine servant à tirer les registres de l'orgue.

Pont, n. m. Anse droite qui sort du milieu du cerveau de la cloche.

Pont-Neuf, n. m. Chanson ou vaudeville chanté sur le Pont-Neuf, à Paris. Au XVIIe s., un chanteur appelé « le Savoyard » chantait et débitait les exemplaires de ses chansons, dont il composait presque toujours les paroles et la musique, sur le Pont-Neuf, où l'on entendit après lui Tabarin, Gautier-Garguille, Gros-Guillaume et autres. Ces chansons étaient des pièces satiriques ou politiques d'actualité. La vogue du Pont-Neuf dura jusqu'à la Révolution (Voy. *Vaudeville.*)

Populaire, adj. Voy. *Chant.*

Porrectus, n. lat. Figure de la notation neumatique du moyen âge conservée dans la notation du chant grégorien pour représenter la succession de trois sons, dont le second est plus grave, sur une même syllabe :



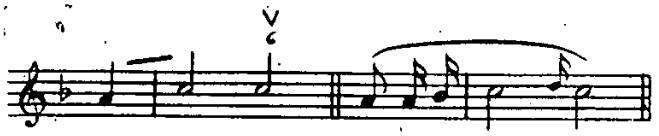
La notation neumatique comprenait en outre deux formes plus compliquées de la même figure, appelées *P. flexus* et *P. subpunctis.*

Portatif. Voy. *Orgue.*

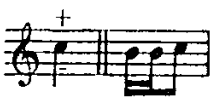
Port de voix, n. m. Passage d'un son à un autre en glissant légèrement et très doucement sur les intervalles qui les séparent. Les anciens maîtres de chant distinguaient plusieurs sortes de ports de voix, ou plusieurs procédés dans son exécution : ils recommandaient aux chanteurs de s'en servir avec ménagement et reconnaissaient la difficulté de s'en servir avec sûreté et avec goût. — Ce nom a été également employé par les auteurs français du XVIIe et du XVIIIe s., pour désigner l'appogiature (voy. ce mot). — Aussi bien que pour d'autres termes indiquant des agréments ou ornements (voy. ces mots), la locution « port de voix » a donc servi en des sens différents : il convient d'avoir toujours cette observation présente à l'esprit, en étudiant les anciens traités de musique. Cet

ornement est marqué et interprété différemment par les maîtres français des XVIIe et XVIIIe s., L'Affilard (1635) l'indique par un V placé au-dessus de la note et le traduit par un petit pincé :

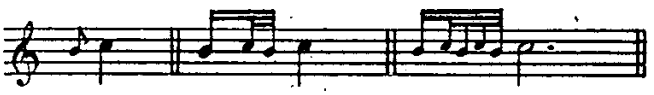
Il y ajoute le port de voix double dans lequel une virgule renversée se place sous le V et succède à une barre oblique, le tout combinant la même petite note supérieure que l'*accent*, avec une formule avec note de passage :



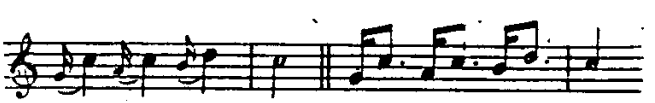
Mais Chambonnières, dans ses pièces de clavecin, note et exécute tout autrement le port de voix : il le note par une croix et le joue :



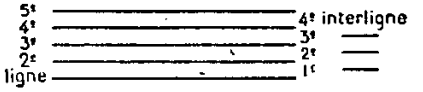
D'Anglebert (1689) l'appelle « cheute ou port de voix en montant » et « en descendant » et le marque par une virgule. Couperin (1717) en distingue trois sortes, le port simple, double, et coulé, qu'il marque tous trois par une petite note et un signe en forme de fleuron, et qui s'exécutent :



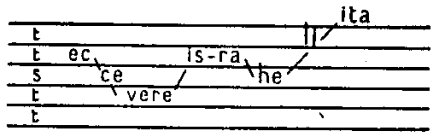
En composition : artifice mélodique. Le port de voix noté en petites notes ou en notes ordinaires mesurées dans la musique de clavier et en général dans la musique instrumentale moderne, n'a plus qu'une relation nominale avec l'ornement vocal connu sous ce titre, puisque le glissement sur les sons intermédiaires est supprimé. (Voy. *Strascino*.)



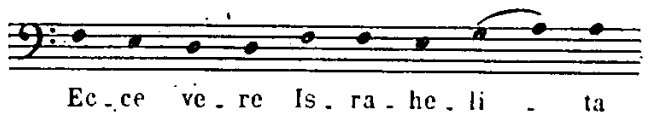
Portée, n. f. Réunion de lignes sur lesquelles on écrit la musique. La portée générale est de 11 ou 13 lignes dans lesquelles se découpent les portées spéciales selon les clefs. La portée est de quatre lignes pour la notation du chant grégorien ou du plain-chant, de cinq lignes pour la notation usuelle de la musique moderne, vocale et instrumentale. On compte les lignes de la portée en commençant par celle du bas. Les notes se posent sur et entre les lignes. La portée moderne de cinq lignes peut contenir les notes comprises dans l'intervalle d'une octave et une quarte :



Les premiers essais de portée ont été faits par les théoriciens du moyen âge. Hucbald (IXe s.) trace six lignes entre lesquelles il partage les syllabes du texte, chaque interligne représentant, relativement au voisin, la distance d'un ton, et celui du milieu, d'un demi-ton, marqués *t*, *tonus* et *s*, *semitonium* :



soit,



D'autres essais attribuent aux interlignes les noms des notes, ou les lettres qui les représentent. Ce sont des systèmes personnels. Les premiers essais de portée proprement dite apparaissent dans la notation neumatique aquitaine au XIe s., sous forme d'une ligne unique entaillée dans le parchemin, et dans la notation neumatique italienne sous forme d'une ligne tracée en rouge et munie d'une clef en forme de lettre. Guido d'Arezzo (1030) connaît déjà l'utilité de la portée pour la fixation de la hauteur relative des sons, et il s'en sert dans un antiphonaire qu'il présente au pape Jean XIX. Pendant le XIIe et le XIIIe s., se répand partout l'usage de la portée, que les scribes modifient selon les préférences locales ou personnelles en y groupant deux, trois ou quatre lignes, tracées en deux ou trois couleurs, les couleurs différentes servant à distinguer un degré de l'échelle et devenant un point de repère, auquel s'ajoutent facultativement les clefs.

Vers la fin du XIIIe siècle, la portée de quatre lignes est la plus répandue. Mais dans le moment où s'établit l'usage de la portée, et même longtemps après son adoption, il n'y a pas de fixité pour le nombre des lignes. Si le nombre de quatre lignes est le plus généralement adopté, c'est qu'il suffit à l'ambitus des mélodies; mais lorsque celles-ci s'étendent au delà, comme l'on n'emploie pas encore de lignes supplémentaires, ou bien l'on change de clef, ou bien l'on trace une 5e ligne. Dans un même ms., on voit des portées de quatre et de cinq lignes. Il en est de même à l'époque où se répandent les livres de musique imprimés. Encore en 1671, un graduel imprimé à Mayence comporte des portées de cinq lignes : la démarcation ne s'est donc pas encore imposée entre la portée de quatre lignes, liturgique, et la portée de cinq lignes, profane. Les chansonniers mss ont des portées tantôt de quatre lignes (Paris, fr. 844) tantôt de cinq lignes (Paris, fr. 9211, Guill. de Machaut, et Montpellier, H. 196) et en somme, il semble que le nombre des lignes ait paru longtemps une chose secondaire. Il y a six lignes dans le ms. de Chantilly (XVe s.). Les anciennes tablatures instrumentales faisaient usage de portées où le nombre de lignes variait avec la nature de l'instrument. (Voy. *Tablature.*) Les portées sont de six lignes à chaque main dans le célèbre recueil anglais de musique pour la virginale, intitulé *Parthenia* (1611). Elles sont de six lignes pour la main droite et huit pour la main gauche dans les *Toccatas* de Frescobaldi (1614). En d'autres œuvres du même, la portée supérieure, pour la main droite, a cinq lignes, sous une clef de *sol* 2e ligne, la portée inférieure, pour la main gauche, a huit lignes avec deux clefs : la clef de *fa* 4e et la clef d'*ut* trois lignes au-dessus, soit à la 6e ligne. La portée a été aussi nommée *pattée* chez les anciens auteurs français.

Porte-vent, n. m. **1.** Sac de la musette. Il est souvent fait de velours ou d'étoffes de soie, et brodé. **2.** Dans l'orgue, conduits ou canaux disposés pour porter et distribuer le vent des soufflets aux sommiers.

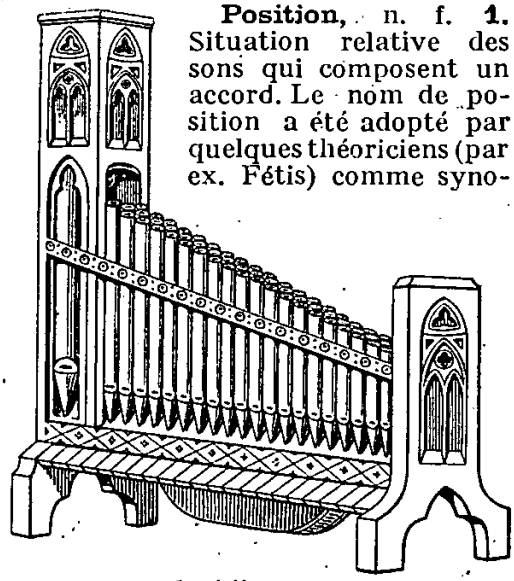
Porte-voix, n. m. Long tube ou cornet muni d'une embouchure et d'un pavillon évasé, destiné à porter au loin le son de la parole. L'énergie des vibrations est rassemblée tout entière à l'intérieur du cornet, ce qui favorise l'intensité sonore. Les P.-V. sont employés à bord des navires, pour la transmission des ordres. Un bon P.-V. permet d'envoyer le son à cinq kilomètres.

Portunal, n. m. Dans l'orgue allemand, jeu de flûte ouvert, en bois, appelé par quelques facteurs *Clarabella.*

Posaune, n. f. all., = trombone. Ce nom se trouve parmi ceux des jeux d'orgues allemands du genre bombarde.

Pose de la voix, n. f. On appelle une voix bien posée celle qui, dans toute son étendue, peut émettre les sons pleins, fermes, ronds et vibrants, sans vacillation ou tremblement. On obtient cette qualité par des études patientes d'émission de sons soutenus également avec une intensité moyenne pendant tout le temps que permet la pratique bien réglée de la respiration. Tosi (1723) attribuait à la pose de la voix, ou *messa di voce,* la plus grande importance ; il voulait que l'élève apprenne d'abord à soutenir un son commencé *pianissimo,* porté peu à peu au *fortissimo* et ramené avec la même respiration à l'intensité initiale. (Voy. *Filer.*)

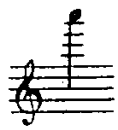
Positif, n. m. Petit buffet d'orgues autrefois posé en avant et séparément du buffet principal, quelquefois encastré dans le soubassement de celui-ci, ayant dans tous les cas son clavier particulier et se composant d'une série de jeux moins forts que ceux du clavier de « grand orgue ». (Voy. *Orgue.*)



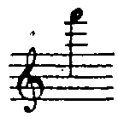
Positif, XIIIe s.

Position, n. f. **1.** Situation relative des sons qui composent un accord. Le nom de position a été adopté par quelques théoriciens (par ex. Fétis) comme synonyme de renversement. Ils ont classé sous les titres de 1re, 2e et 3e positions les trois états de l'accord de trois sons : fondamental et 1er et 2e renversements. D'autres se servent du mot position pour caractériser l'espace

ment plus ou moins considérable des sons : position très serrée, serrée, large, très large, selon que les notes sont à des distances plus ou moins grandes l'une de l'autre. || **2.** Placement du doigt sur la corde dans les instruments de la famille du violon (et de la viole). A la 1re position, l'index se pose sur le degré immédiatement à l'aigu de la corde à vide. En déplaçant sa main gauche vers le chevalet, et en la faisant successivement avancer d'un degré, l'exécutant passe à la 2e position, à la 3e, 4e et ainsi de suite. La 7e position est regardée comme la limite normale du violon à l'orchestre; elle permet d'atteindre le *la* :



Avant Beethoven, les maîtres n'écrivaient pas de parties d'orchestre dépassant la 5e position, limite à l'aigu :



Beethoven a poussé le violon jusqu'à la 9e position, Wagner jusqu'à la 11e (fin de l'ouv. du *Tannhäuser*). Pour l'alto, on ne dépasse pas la 7e position; pour le violoncelle, la pratique des positions diffère, à cause de la longueur des cordes et les méthodes, qui énumèrent quatre positions, enseignent à les combiner entre elles pour pouvoir obtenir les séries de sons consécutives de plus de quatre sons.

Poster, v. tr. Dans la facture d'orgue, poster les tuyaux signifie les placer ailleurs qu'à leur place naturelle sur le sommier. C'est le cas des tuyaux de montre.

Postlude, n. m. Pièce de musique se jouant après une œuvre ou après une cérémonie. Dans la musique religieuse d'orgue, le postlude est l'équivalent de la sortie.

Pot-pourri, n. m. Assemblage de fragments d'origines diverses et qui peuvent se juxtaposer soit pour obtenir un effet comique, soit pour réunir des allusions à un même sujet. Le moyen âge a ainsi connu la *fatrasie*, purement mélodique, et plus tard la *fricassée*, d'ordre polyphonique, nommée aussi *quodlibet*. Le terme P.-P., au sens musical, semble apparaître au XVIIIe s. Le 3e recueil de *Brunettes*, publié par Ballard en 1711 contient une longue pièce intitulée *Pot-pourry*, qui occupe dix pages et dont le texte sans suite contient quatre-vingts vers, avec les thèmes notés et juxtaposés, ensemble de chansons sans liaison. On trouve sous ce titre en 1790 *Le Serment civique, pot-pourri national* pour le pianoforte, etc., par Ponteau; en 1793, *La Révolution du 10 août*, sous le même vocable, par Lemière, etc. Au XIXe s., les P.-P. extraits d'opéras et traités en fantaisie pour piano connurent une grande vogue. (Voy. aussi *Priamel*.)

Poule, n. f. L'une des figures du quadrille (voy. ce nom).

Poumon, n. m. Partie de l'appareil respiratoire formée de deux lobes spongieux qui remplissent la cavité thoracique en même temps que le cœur, recevant et repoussant alternativement l'air amené par la trachée et les bronches (Garnault). Dans l'acte de la phonation, les poumons font l'office du soufflet à l'orgue. Dans l'acte respiratoire, ils accomplissent l'échange de gaz entre le sang et l'air, en absorbant l'oxygène et expulsant l'acide carbonique.

Poussé, part. passé du v. actif pousser. Mouvement imprimé à l'archet. On le prescrit, par le signe ∧ ou ∨. Le poussé et le tiré de l'archet déterminent une nuance d'articulation dans la production du son, avec plus d'intensité au tiré qu'au poussé.

PP. Abréviation de *pianissimo*.

Préambule. Voy. *Introduction* et *Prélude*.

Préchantre, n. m. Du latin *præcentor*. Dans les anciennes maîtrises, dignitaire ecclésiastique chargé de régler l'ordre des chants et d'en donner l'intonation. Dans les cathédrales, l'un des chanoines ou vicaires généraux chargés de la direction administrative ou de la surveillance de la maîtrise.

Préface, n. f. Partie de la messe qui précède la consécration de l'hostie, et dont le chant est interprété en solo par le prêtre. L'assertion, qui a longtemps obtenu créance, d'après laquelle le chant de la préface serait un héritage direct de l'art grec antique est dénuée de fondement.

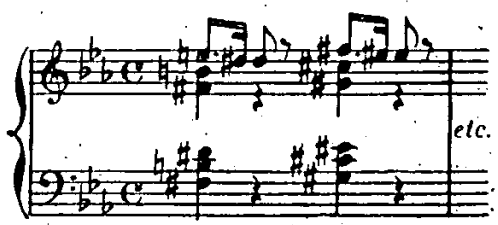
Prélude, n. m. Pièce de musique instrumentale exécutée avant une œuvre, avant une représentation ou une cérémonie. Les clavecinistes des XVIIe et XVIIIe s., Louis Couperin, Rameau, ont écrit nombre de P. non mesurés et qui consistent en arpèges, dont le mouvement général et le mouvement de chaque groupe ou dessin sont laissés à la fantaisie de l'interprète. C'était une tradition héritée du luth, et qui se maintint aussi chez Bach. Les ritournelles d'orchestre portent le nom de P. dans les opéras français des XVIIe et XVIIIe s. Les P. composés pour l'orgue et destinés à précéder les pièces de

chant liturgique sont soumis à l'obligation de se relier à ces pièccs par leur modalité. La forme du P. reste à toutes les époques très libre, tantôt en style d'improvisation, tantôt canonique, etc. Une grande variété règne dans les *Préludes* de Bach. *Dans son recueil du *Clavecin bien tempéré*, la forme binaire d'un motif traité en allant à la dominante (ou au relatif si on est en mineur) et revenant du ton principal, est la plus fréquente. Mais le P. 1 du 1er livre correspond quelque peu au type du P. de luth, comme aussi le n° 3 de ses *Petits préludes*. Le beau P. en *mi* ♭ est traité, après une introduction, en forme de motet varié; tandis que celui en *mi* ♭ mineur est un admirable adagio en solo accompagné. Dans le 2e livre, le P. 11 est de forme sonate, avec exposition en deux parties se terminant à la dominante et s'enchaînant sur un développement; la réexposition est rigoureuse. Dans le même livre, les P. 13 et 24 subissent également très étroitement l'influence de la sonate. Les *Préludes* d'orgue de Bach sont tantôt, comme les *Intonazioni* de Gabrieli, des séries d'accords plus ou moins arpégés ou garnis de gammes, tantôt des variations sur les thèmes liturgiques. Le fameux grand *Prélude* en *mi* ♭ a une forme extraordinaire : dans un plan ternaire, l'auteur introduit une fugue : il faut venir aux dernières sonates de Beethoven pour trouver l'analogue comme innovation et comme grandeur.

Les *Préludes* de Chopin pour piano existent par eux-mêmes, ils ne précèdent rien, ce sont des morceaux libres, très variés de facture et de forme; ils s'inspirent de ceux de Clementi, mais vont s'éloignant du style classique. Les *Préludes* de César Franck pour piano (*Prélude, Choral et fugue* et *Prélude, Aria et finale*) sont de la lignée de Bach. Ceux de Rachmaninoff s'inspirent de Chopin. Le P. qui remplace l'ouverture dans beaucoup d'opéras modernes est comme celle-ci construit sur un ou plusieurs thèmes principaux de la partition, mais il diffère de l'ouverture par sa brièveté et par la liberté de son plan qui n'a plus rien de commun avec l'exposition et le développement de l'ouverture symphonique. Les plus beaux préludes dramatiques modernes sont ceux que Wagner a écrits pour *Lohengrin* (1847), pour *Tristan et Iseult* (1859), pour *Parsifal* (1882).

Préluder, v. intr. Jouer ou improviser une courte fantaisie avant l'exécution d'une œuvre musicale. L'art de préluder fut fort à la mode dans la musique de luth et de clavecin, du XVIe au XVIIIe s. Quelques virtuoses en ont continué la tradition jusqu'au seuil de notre siècle. Cette tradition est abandonnée. On écrivait pour les amateurs des méthodes pour l'art de préluder sans connaître l'harmonie. Celle de Grétry parut en 1802.

Préparation, n. f. Emploi, dans la composition harmonique, d'une consonance précédant la dissonance. La préparation est de rigueur dans les accords par prolongation et dans les accords altérés qui forment l'harmonie dissonante artificielle. Elle est soumise à des règles particulières : il faut qu'elle soit faite à la partie même où va se placer la dissonance; il faut, dans la mesure binaire, qu'elle ait une durée égale à celle de la dissonance; dans la mesure ternaire, on permet que la consonance préparatoire n'occupe qu'une courte durée, à condition qu'elle soit placée au 3e temps de la mesure qui précède la dissonance. Telle est la doctrine. Déjà Beethoven s'en dispensait occasionnellement. Mais la pratique actuelle aborde toute dissonance sans préparation (voy. *Prolongation*) :



(Samuel Rousseau, *La Cloche du Rhin.*)

Pression (dans l'orgue), n. f. *La P. de l'air, dans les soufflets et les sommiers de l'orgue, doit être équilibrée de façon à ce que les tuyaux sonores parlent bien, avec la justesse et la netteté requises. Dans l'orgue hydraulique de l'antiquité et du haut moyen âge, cet équilibre était obtenu par la P. de l'eau qui comprimait l'air destiné à alimenter le sommier. On a pu établir qu'une hauteur d'eau déterminant une différence de trois pouces et demi (environ 7 cm. 1/2) avec l'eau était suffisante : ce chiffre indique la P. maximum nécessaire. Avec les orgues à soufflets, ces derniers étaient souvent insuffisants : on y remédiait en les multipliant et en surchargeant de grosses pierres ou de lingots de métal la table supérieure des soufflets. La P. constatée dans l'orgue antique resta sensiblement la même jusqu'au cours du siècle dernier : les meilleures orgues avaient des P., mesurées au mano-

mètre hydraulique, s'étageant d'environ 4 centimètres à 7 cm. 1/2. Mais, avec les progrès considérables de la soufflerie, obtenus à partir d'environ 1830, on put augmenter la P. d'air, et par conséquent la force des jeux. Une P. de 7.cm. 1/2 devint bientôt la moindre : avec les jeux d'anches, on arriva à des P. de plus en plus fortes. — Cavaillé-Coll, en 1839, inaugurait des sommiers à double laie, de manière à obtenir des P. différentes pour le grave et l'aigu d'un même jeu, afin d'en équilibrer la sonorité, ce qu'avaient cherché en vain les facteurs de toute époque. Dans l'orgue de Saint-Sulpice (1862), de grands réservoirs « alimentaires » sont chargés par les soufflets à des P. de 10 à 20 cm. de colonne d'eau : de là, l'air passe dans des réservoirs « régulateurs » qui distribuent l'air comprimé à des P. variant de 8 à 15 cm. suivant les jeux ou les tuyaux. De leur côté, les facteurs anglais poussaient de plus en plus les P. pour les grands jeux d'anche. Dès 1833, un jeu du Town-Hall de Birmingham avait 22 cm. de P.; en 1867, quatre jeux d'anche du St. George's Hall de Liverpool avaient une P. renforcée à 55 cm.; celui de la cathédrale Saint-Paul, de Londres (1872, restauré en 1891) a une tuba de 62 cm. de P. et en 1896, Hop Jones proposait un jeu analogue de 2 m. 50 de P. pour la cathédrale de Worcester : mais ce dessein ne put être pratiquement réalisé. Néanmoins, le nouvel orgue de la cathédrale de Liverpool (1914) a des P. allant de 8 cm. à 1 m. 72 — La P. des doigts sur les claviers demande beaucoup de force dans les anciennes orgues : on a évalué à environ 550 à 600 grammes l'analogue de la force d'un doigt pour enfoncer les touches : divers orgues demandaient même de 1 200 à 1 400 grammes. L'invention du levier pneumatique (voy. ce mot) par Barker (1832), remédia à cet inconvénient, que les systèmes tubulaires (voy. ce mot) ont complètement supprimé dans les orgues de construction nouvelle. (Voy. *Régulateur.*)

Pressus. Figure de la notation neumatique du moyen âge en forme de petit trait horizontal brisé, joint tantôt à une virga, tantôt à la seconde note d'une clivis et servant à indiquer dans un mouvement descendant, l'appui retenu de la voix sur l'avant-dernière note d'un groupe. Le pressus est donc un neume d'ornement.

Prestant, n. m. Jeu d'orgue de quatre pieds, placé en montre, appelé en Angleterre « principal » de quatre pieds. Un des jeux les plus importants. C'est sur le prestant que se fait d'ordinaire la partition (voy. ce mot) pour l'accord de l'orgue.

Presto, adv. ital., = vif.

Prestissimo, superl. du préc. : très vif.

Prétintaille, n. f. Nom donné, dans une acception dénigrante, aux ornements de mauvais goût que certains chantres ajoutaient au chant, dans le XVIIe et le XVIIIe s.

Prière, n. f. Titre donné à des morceaux de musique religieuse sans destination spéciale et à des morceaux d'opéra, relatifs à des scènes religieuses. La *Prière* de *Moïse,* de Rossini (1822) eut en son temps une célébrité universelle. La *Prière* de Franck, pour orgue (1860), est une des plus remarquables parmi ses compositions.

Prince des musiciens. Voy. *Roi.*

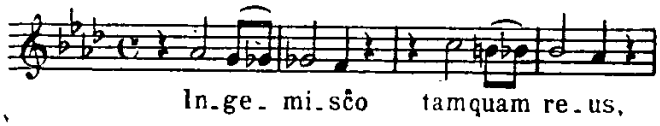
Priamel, n. f. all. Sorte de lied burlesque, cultivée par les musiciens allemands du XVIe s. Analogue au quolibet, avec lequel elle se confond aisément, la priamel était formée, quant au texte, de commencements de poésies différentes, que suivaient une réunion de lieux communs sans suite, ou une énumération interminable de toutes les faces d'un sujet; au total, un assemblage d'éléments hétérogènes. L'origine littéraire de ce genre remonte aux premiers âges de la poésie allemande. Sa vogue n'est pas encore épuisée. On trouve sous le titre de quodlibet plusieurs pièces de ce genre mises en musique à quatre et à cinq voix dans le recueil de lieder de W. Schmeltzl (1544). La priamel était aussi instrumentale. En ce cas elle était probablement une transcription de musique vocale. On peut aussi la regarder comme ancêtre du pot-pourri. (Voy. ce mot, et *Quolibet.*) On trouve plusieurs *Priamel*n en tablature de luth dans les œuvres pour le luth de Hans Iudenkünig (1523).

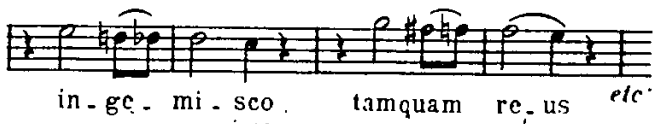
Principal, n. m. Le plus important des jeux de l'orgue; on dispose communément en façade le plus grand nombre de ses tuyaux, ce qui lui fait donner vulgairement le nom de *montre.* Il est formé de tuyaux de flûte ouverts dont le plus grand mesure réellement huit pieds. Dans une intention décorative, on porte souvent ses tuyaux à une beaucoup plus grande dimension, en ayant soin de les ouvrir à la partie postérieure, à la

hauteur de ton voulue. (Voy. *Montre.*) Dans un orgue à plusieurs claviers, chacun a son principal. Les orgues de moyenne grandeur ont souvent un principal de seize pieds à la pédale. Le P. de violon se caractérise par un diamètre de tuyau très étroit et une sonorité fraîche et claire. Il se classe parmi les jeux à bouche de la famille de la gambe. La grandeur de l'orgue se détermine d'ordinaire d'après celle du principal : on dit un orgue de 32 pieds de celui qui a un principal de 32 pieds.

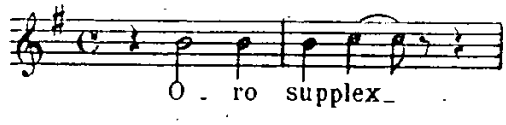
Programme. Voy. *Concert* et *Musique.*

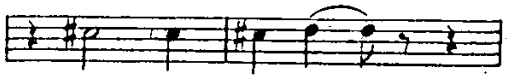
Progression, n. f. Répétition d'une formule mélodique ou harmonique sur un degré supérieur ou inférieur. Une série de progressions ascendantes ou descendantes constitue une marche harmonique. (Voy. ce nom, et *Séquence.*) :

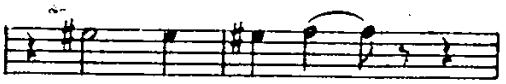




(Gounod, *Mors et Vita,* n° 5.)







(Gounod, *Mors et Vita,* n° 7.)

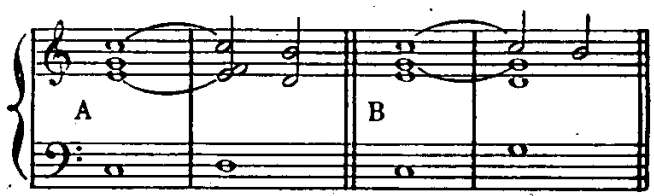
Prolation, n. f. *Terme usité à partir du XIVe s. pour indiquer les diverses manières de diviser une mesure. La mesure marquée par une longue parfaite pouvait être divisée en deux, c'était la P. imparfaite, ou en trois, P. parfaite. (Voir *Notation proportionnelle.*)

Prologue, n. m. Partie préliminaire d'un opéra, généralement étrangère au sujet de celui-ci et formant une sorte de cantate allégorique en action. Toutes les tragédies lyriques, pastorales, représentées sur la scène de l'Académie de musique, à Paris, de 1672 jusqu'au milieu du XVIIIe s. comportent un P. Le P. disparut pour la première fois, croit-on, avec *Zoroastre,* de Rameau (1749), où il fut remplacé par une ouverture. Le P. a reparu à l'époque moderne dans le sens d'une préparation à la pièce, d'une annonce de son sujet : tel est le sens du P. des *Troyens à Carthage,* de Berlioz (1863), et de *Rheingold,* dans les *Niebelungen,* de Wagner (1854). *Rheingold* est à lui seul un spectacle développé, mais sans séparation en actes successifs. Il y a aussi un P. exposant le sujet de la pièce dans *Roméo et Juliette* de Gounod (1867). L'un des plus importants P. modernes est celui du *Mefistofele* de Boïto (1875), qui se passe dans le ciel et ressemble à un oratorio.

Prolongation, n. f. Artifice harmonique usité pour introduire une ou plusieurs dissonances dans un accord par la tenue d'une ou plusieurs notes de l'accord précédent. Lorsque la P. ne fait que suspendre l'entrée d'une des notes intégrantes de l'accord sur lequel elle a lieu, sans y ajouter un son, elle prend le nom de retard, ou suspension. (Voy. ex. ci-dessous : accords par P. de la tierce et de l'octave de l'accord 1 produisant une 9e et une 7e dans le 2; B. L'octave de l'accord 1 prolongée retarde la tierce de l'accord 2.)

La P. est très fréquemment employée dans le style sévère. Elle est recommandée surtout en valeurs longues ou d'un temps au moins de la mesure. Plus elle est courte, plus elle perd de sa gravité. (Voy. *Préparation.*)

Prononciation, n. f. Manière de faire entendre les sons afférents aux diverses voyelles, consonnes, diphtongues, de chaque langue. D'une bonne prononciation dépend la possibilité d'une bonne articulation et la clarté du langage parlé ou chanté. L'étude de la prononciation d'une langue est indispensable au chanteur qui veut



Accords par prolongation.

exécuter de la musique écrite sur des textes rédigés en cette langue. Les défauts de prononciation et les variantes qui résultent des habitudes locales de prononciation d'une même langue, loin de s'effacer dans le chant, s'y font remarquer davantage en semblant s'y exagérer. Les exercices de lecture à haute voix avec un bon maître sont excellents pour l'élève chanteur. La prononciation d'une langue s'altère et se modifie avec le temps, d'une époque à l'autre. — La prononciation du latin dans le chant de l'église romaine a suivi la loi commune et s'est peu à peu transformée, en certaines contrées, jusqu'à atteindre des différences fondamentales de sonorité et d'accentuation d'un pays à l'autre. Après que l'unité de la liturgie eut été rétablie, et que l'unité du chant liturgique eut été prescrite par l'autorité pontificale dans toute l'Église catholique romaine, l'unité de la prononciation latine fut l'objet d'une active campagne entreprise par les principaux liturgistes. Elle eut une répercussion immédiate et sensible sur le chant. Appliquée avec un zèle excessif, la réforme se trouva contraire à la bonne interprétation d'œuvres musicales des anciennes écoles, conçues en vue d'une accentuation toute différente des paroles. Le premier essai public et important de substitution de la prononciation dite « romaine » à la prononciation usuelle du latin en France, dans le chant liturgique, a été fait par la *Schola Sainte-Cécile* à Périgueux, le 21 novembre 1897. L'application en a été faite à la *Messe brevis* de Palestrina, avec Propre de la messe en chant grégorien. Cet exemple s'est peu à peu propagé dans l'ensemble de la France.

Propagation, n. f. Transmission ou communication d'un ébranlement dans un milieu élastique. (Voy. *Onde.*) Le son ne se produit et ne se propage pas dans le vide. On le prouve dans les laboratoires en faisant agir un marteau sur un timbre, placé sous la cloche d'une pompe pneumatique. Le choc ne produit pas de son. La *vitesse* avec laquelle se propage le son a été de bonne heure l'objet de l'attention des physiciens. Les premiers essais de mesure furent tentés par Mersenne en 1636. Des expériences célèbres, pour lesquelles on utilisa le son du canon, furent instituées en 1738 par l'Académie des Sciences et renouvelées en 1822. Il est admis aujourd'hui que la vitesse dans l'air augmente avec l'élévation de la température et diminue avec l'affaiblissement de l'intensité du son. La vitesse est de 330 m. 60 par seconde à la température de 0°. Elle s'accroit d'environ 6 m. 26 par 10°; elle est, par conséquent, de 336 m. 90 à 10°, de 343 m. 20 à 20°, etc. Le mode de production du son n'a pas d'effet sensible sur la vitesse; celle-ci est plus grande dans les gaz légers, et moindre dans les gaz lourds. La vitesse du son dans l'eau est beaucoup plus grande que dans l'air; les expériences faites en 1827 dans le lac de Genève et dont le résultat a été confirmé depuis lors fixent cette vitesse à 1435 mètres à la seconde. La vitesse est encore plus grande dans les solides; elle a été calculée théoriquement pour les principaux bois et métaux, sur la base de la densité, et exprimée en tableaux dans les traités de physique. Les conditions de propagation du son à distance sont variables suivant le milieu, l'état de l'atmosphère, la configuration des lieux, l'intensité et la hauteur du son. Les observations recueillies pendant la guerre de 1914-1918 ont modifié les opinions reçues quant à l'audition du son du canon. On fixait autrefois à 50 kilomètres la distance maximum à laquelle il pouvait être entendu : ce chiffre a été singulièrement dépassé et un grand nombre de faits de perception à plus de 200 kilomètres ont été recueillis. Les mêmes observations ont confirmé le fait que les sons les plus graves sont ceux qui portent à la plus grande distance. La surface unie d'une étendue d'eau favorise l'audition à distance. La nuit y est favorable, soit grâce au silence plus général, « soit par suite d'une homogénéité plus parfaite des couches d'air ». L'absence de vent ou la direction d'un vent modéré favorisent la propagation. Le son, s'affaiblissant dans les couches d'air plus dense, se propage mal de haut en bas, plus facilement de bas en haut : tout le monde répète que « le son monte ». Le fait est constaté dans les théâtres. Il a été expérimenté dans des ascensions en ballon.

Proportionnel. Voy. *Notation.*

Propre, n. m. Dans la liturgie, parties spéciales à un office, par opposition avec l'« Ordinaire » ou le « Commun ». S'emploie aussi pour désigner l'ensemble des offices liturgiques propres à une église, un diocèse, un pays.

Propriété, n. f. **1.** Dans la doctrine de la solmisation par les muances, qui a régi pendant plusieurs siècles l'enseignement musical au moyen âge, la constitution des hexacordes

était différenciée en trois propriétés, dites par nature, par bécarre et par bémol. (Voy. *Muances.*) Dans la notation proportionnelle, la propriété d'une note était sa signification originelle : elle devenait sans propriété si la forme en était modifiée, ou de propriété opposée si de longue elle devenait brève, ou *vice-versa*, etc. || 2. *Propriété artistique.* Un compositeur ou l'éditeur auquel il a cédé une œuvre définitivement ont l'entière propriété de cette œuvre : édition, interprétation publique sous réserve de droits, etc. Le droit de propriété n'est pas illimité : après une période légale déterminée, un certain nombre d'années après la mort de l'auteur, l'œuvre tombe dans le « domaine public » : il devient alors loisible à qui le veut, de reproduire cette œuvre. La Convention de Berne (1886) a fixé la durée de la propriété dans les 9 pays signataires sur le pied de : Belgique, cinquante ans après le décès de l'auteur; France, idem; Allemagne, trente ans après le décès; Grande-Bretagne et Irlande, la vie et sept ans avec un minimum de quarante-deux ans; Haïti, à vie, plus vingt ans après le décès des enfants; Italie, à vie, plus quarante ans, avec un minimum de quatre-vingts ans; Espagne, idem; Suisse, trente ans après le décès de l'auteur; Tunis, cinquante ans après le décès de l'auteur. Les autres pays règlent les droits de propriété : Autriche, trente ans après le décès de l'auteur; Danemark, Hollande, Norvège, Russie, cinquante ans après le décès de l'auteur; Etats-Unis, vingt-huit ans après le dépôt du titre, avec droit de prolonger de quatorze ans; Suède, Roumanie, Brésil, dix ans après le décès. Mais, pour sauvegarder les droits dans les pays éloignés, et éviter les contrefaçons, particulièrement aux États-Unis, il est bon de faire opérer l'enregistrement (copyright) de l'œuvre, lorsqu'on en fait le dépôt du titre.

Prose, n. f. Forme de chant religieux issue de la *Séquence* (voy. ce mot), et qui consistait en un développement ajouté, paroles et mélodie, à la suite d'un chant. La prose était en rythme libre, à l'origine. Les plus anciennes sont celles des moines de Jumièges (1re moitié du IXe siècle) et celles que Notker de Saint-Gall écrivit à leur imitation, vers 850-910; ces dernières ont formé le style *notkérien.*

Adam de Saint-Victor, au XIIe s., s'illustra par la composition des proses et eut pour émules et successeurs plusieurs religieux du même monastère parisien, dont les œuvres firent donner à ce genre le surnom de *victorin.* Leur succès fit éclore par centaines les pièces du même genre, que l'on fut, par cet « excès » même, amené à supprimer des livres liturgiques. Cinq proses seulement ont été conservées dans le Missel Romain et le Graduel Vatican : *Victimae paschali* (XIe s.); *Veni, Sancte Spiritus* (XIIIe s.); *Lauda Sion* (XIIe-XIIIe s.); *Dies irae*, œuvre de Thomas de Celano (†1256); *Stabat mater*, dont les paroles sont de Jacopone de Todi, et qui a reçu plusieurs mélodies, dont la plus répandue, avec toutes les strophes sur le même thème, s'est établie vers la fin du XVIe s. Les proses *Inviolata* (XIe s.) et *Ave verum* (XIIIe s.) sorties depuis longtemps des livres officiels, sont demeurées un peu partout en usage. Les proses contenues dans les propres diocésains sont presque toutes modernes (XVIIIe s.) et « ordinairement d'un goût détestable » (Gastoué). Il a été longtemps de mode de « faire des gorges chaudes » à l'occasion de la « prose de l'âne », le célèbre *Orientis partibus.* Les écrivains qui se repassaient ces lieux communs n'avaient à peu près aucune idée du véritable texte de l'office de la Circoncision, tel que l'avait réglé Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, †1221. La publication de l'*Office* par M. Villetard en 1908, et quelques exécutions de la prose, notamment à la Sainte-Chapelle pendant le Congrès musical de 1914, ont présenté sous un jour tout autre, et qui est le vrai, cette pièce de poésie populaire chantée, du XIIIe s.; le refrain *Hez, sire asne, hez!* n'a rien de choquant. La prose *Laetabundus* fut peut-être la plus célèbre de tout le moyen âge. Destinée à la fête de Noël et adaptée ensuite, par des modifications de textes, à une quinzaine de fêtes différentes, traduite en langue vulgaire, transformée en cantique, travestie en chanson, elle fut extrêmement populaire en France du XIIe au XVIIe s.

Prosodie. Voy. *Déclamation, Mètre, Pied, Rythme.*

Protus. Du grec πρῶτος, premier. Désignation numérique des deux premiers modes du chant grégorien. (Voy. *Mode.*)

Psallette, n. f. De *psallere*, chanter. Maison où sont élevés les enfants de chœur. Synonyme de *Maîtrise.*

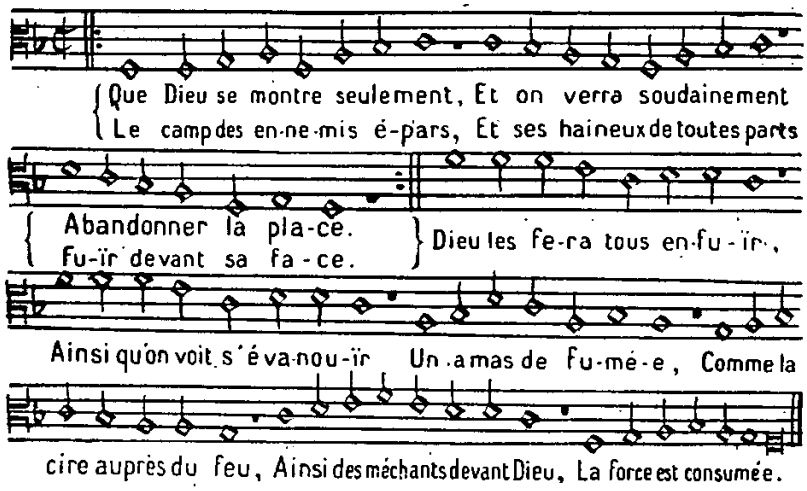
Psalmodie, n. f. Chant des psaumes dans la liturgie catholique. Le psaume est récité par un seul lecteur, ou en strophes alternées par deux chœurs (Antiphonie) sur une note principale,

appelée dominante ou corde récitative, que varie seulement à la fin de chaque vers, le mouvement de la voix qui précède la médiante, et à la fin de chaque verset, le mouvement vers la note finale. Il y a pour le chant simple de la psalmodie, huit formules principales ou *tons* réguliers, correspondant aux principaux modes, et divers autres tons spéciaux à certains offices. (Voy. aussi *Intonation*, *Psaume*, *Psautier*, *Récitatif*, 2, et *Ton*.)

Psaltérion, n. grec. Instrument de musique à cordes pincées, de forme triangulaire, comme la cithare antique en forme de Δ, se jouant avec un plectre. Il était fort en usage au moyen âge. Toujours de petites dimensions, on le tenait soit suspendu au cou (chapiteau de Boscherville, XIIe s.), soit posé sur les genoux. Il ne faut pas confondre le psaltérion avec le tympanon. Le psaltérion est décrit au XIIIe s., par Jérôme de Moravie, comme monté de 24 cordes, construit en forme de Δ grec; il l'appelle cithare. Mais l'ancienne cithare comportait une dizaine de cordes tendues à jour sur un cadre triangulaire, tandis que le psaltérion possédait sous les cordes une table, percée d'ouïes. J. Cellier, (*Recueil de plusieurs singularités*, 1585) connaît deux manières de jouer le psaltérion, l'une avec deux plumes (plectres?) des deux mains « et sont les plus imparfaits d'autant que au plus on ne peut faire que deux accords » et l'autre qui se joue avec les doigts en pinçant et « sont les plus parfaictz et se peuvent pincer trois ou quatre accords, non pas pour estre meslés si parfaictement que sus l'espinette ». Abandonné en d'autres contrées dès le XVIe s., il ne figure plus qu'à titre historique dans les ouvrages de Virdung et de Luscinius. (Voy. *Manicordion* et *Tympanon*.)

Psaume, n. m. « Hymne hébraïque chantée dans les offices divins du temple de Jérusalem et passée, sous forme de traduction, dans les différentes églises chrétiennes. Le P. est formé de versets ou strophes, composés généralement de deux vers, quelquefois de trois. Dès les premiers siècles du christianisme, se sont établies simultanément deux manières de chanter les P. L'une, simple : le P. est récité d'abord par un seul lecteur; après une division, ou un P., ou une série de P., le chœur chante *alleluia*; c'est de ce genre qu'est sortie la psalmodie à deux chœurs, les strophes étant dites alternativement par chacun, après quoi les deux chœurs réunis répètent l'*alleluia*, ou un autre refrain ou *antienne*. Dans la manière plus ornée, le P. est caractérisé par un chant très mélodique, et alors le lecteur ou chantre n'en dit plus qu'une ou plusieurs strophes, dont le chœur répète tout ou partie de la première en répondant au lecteur, c'est le *répons* » (Gastoué) (voy. ces mots et *Psalmodie*). || *Les versets des Psaumes ont inspiré en tous pays les compositeurs, dès que la musique polyphonique eut porté ses premiers fruits. Déjà, Dufay, dans ses *Magnificat*, utilisant le *faux-bourdon* alterné avec des versets en trio, pose le principe. Josquin Després semble le créateur du P. en musique : son *Laudate pueri* et son *Miserere* sont fameux. Un peu plus tard, c'est pour la chapelle du duc de Bavière, que l'illustre musicien belge Orlande de Lassus a composé sa célèbre série des *Psaumes de la Pénitence*, publiés en 1565. En Italie, après les maîtres de l'école contrepointique, tels qu'Anerio, Allegri, on vit Marcello composer des P. dans le style du solo vocal orné et accompagné. Mais les cinquante *Psaumes* de Marcello sont écrits sur des paraphrases italiennes du texte biblique. En Angleterre, la composition des P. s'adapta, à partir du XVIe s., à des textes anglais et sous le titre d'*Anthem* (antienne) devint la base du répertoire musical religieux de l'église anglicane. (Voy. *Antienne*.) En France, le répertoire des « grands motets » et des « motets à grand chœur » depuis Lulli et La Lande, est presque uniquement basé sur les textes des P. traités en forme de grande cantate religieuse latine, avec soli, chœurs, et orgue ou orchestre. Charpentier, Mondonville, etc. se sont illustrés dans ce genre. Au XIXe s., en dehors de quelques compositions faites dans un but surtout pratique pour le service des maîtrises d'église, on a peu écrit de grands P. dignes d'être cités. Toutefois, le *Psaume XCXI* de Meyerbeer, à huit voix sans accompagnement, écrit sur une paraphrase allemande, pour la première moitié du siècle; plus près de nous, le *Psaume CL* de Franck, à quatre voix mixtes, orgue et orchestre, représentent des types intéressants. Comme œuvre toute moderne, une composition hors pair est le *Psaume XLVI*, par Florent Schmitt, composé à Rome en 1904 sur la traduction de Lemaistre de Sacy, pour chœur, grand orgue, orchestre, grande composition en plusieurs mouvements, exécuté aux *Concerts Colonne* le 27 février 1912. || Au XVIe s., on se donna avec une ardeur sans égale à la paraphrase des P. en vers français. Une célèbre œuvre de

ce genre fut commencée par Clément Marot en 1533, achevée en 1539. Quelques traductions partielles avaient précédé ce travail et commençaient à se répandre parmi les huguenots français, qui les chantaient privément sur des timbres de chansons. Avant que la traduction de Marot fût publiée, un recueil anonyme de 18 P. et 3 cantiques, dont 12 de la version de Marot, parut en français, à Strasbourg, en 1539, avec la mélodie notée au 1er couplet. La 1re édition de Marot, contenant 30 P., fut imprimée sans musique, à Paris, s. d., 1541. Calvin, qui s'était lui-même essayé à un travail analogue, abandonna son entreprise dès qu'il connut celui de Marot. Les éditions mélangées ou non, notées ou non, commencèrent à se multiplier. Celle d'Anvers, 1541, contenant les 30 *Psaumes* de Marot et 15 anonymes, indique les timbres de dix pièces : le *Psaume C* est sur *Avanturiers de France*, le *Psaume XLIII* sur *Jouissance vous donneray*, le *Psaume CL* sur *Voulez-vous ouïr chanson*. L'origine profane des airs est donc avérée et les P. huguenots ne se différencient pas du vulgaire cantique. Les airs, comme les traductions, varient d'ailleurs d'une édition à l'autre. Mais très vite se fixe le principe du caractère huguenot de toute tentative de ce genre. Avant que la liturgie des églises réformées soit ordonnée, avant qu'elle n'ait ensuite prévu et approuvé l'introduction du chant dans le culte, c'est un acte d'adhésion à la Réforme, ou bien c'est une bravade ou un dilettantisme frondeur chez les catholiques, que de répéter les paroles françaises du psautier nouveau et de les chanter sur tel ou tel air. Six éditions en furent mises à l'index par la Faculté de théologie de Paris, pendant l'hiver seulement de 1542-1543. Marot mourut en août 1544. En 1547, le musicien Louis Bourgeois, s'emparant de ce qui était jusque-là préparé, fit paraître en deux recueils un total de 74 P. harmonisés à plusieurs voix. En 1550, Théodore de Bèze commença son travail de traduction, suite et complément de celui de Marot. En 1553, d'après Florimond de Rémond, le chant des P. « divisés par petites sections » fut prescrit pour accompagner le culte dans les « assemblées » calvinistes. La part revenant à chaque musicien dans la composition des mélodies du psautier est incertaine. L'origine profane d'un nombre plus ou moins grand d'entre elles ne fait pas de doute. Les autres émanent, partie de Louis Bourgeois, partie de Guillaume Franc, qui travaillèrent tous deux momentanément à Genève. Mais Bourgeois, mal vu de Calvin, revint à Paris en 1557, où il publia en 1561 un recueil de toute son œuvre huguenote, contenant 83 P., (avec le Cantique de Siméon, le Décalogue, etc.). D'autres musiciens dans le même temps mettaient au jour des travaux semblables. Les 150 Psaumes de David, traduits par Marot et de Bèze, mis en musique à quatre et cinq parties par Philibert Jambe-de-fer, parurent en 1565 et la même année, en deux versions musicales différentes de Claude Goudimel. Plus ou moins remanié ou mutilé, le psautier de Goudimel s'est répandu et maintenu en France, en Suisse, en Hollande par une traduction néerlandaise, en Allemagne par l'arrangement et la traduction de Lobwasser. Non content d'avoir traité deux fois coup sur coup le texte et les mélodies calvinistes, Goudimel a laissé une suite de P. développés en forme de motets. Le plus illustre parmi les musiciens qui se vouèrent après lui à des tâches analogues fut Claudin Le Jeune, duquel on fit paraître en 1601, comme œuvre posthume, un psautier complet à quatre voix, et qui avait adopté la forme du grand motet pour ses 12 P. à six voix, imprimés en 1598 sous le titre de *Dodécacorde*. Mais la forme du motet ne put s'acclimater

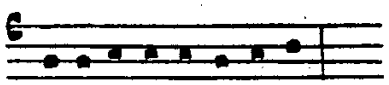


(*Psaume LXVIII*, de Cl. Marot.)

dans le culte protestant. Nombreuses furent les autres paraphrases de P. en français parues concurremment avec les précédentes et qui eurent leur temps de faveur. Les plus connues sont celles de Ph. Desportes, mises en musique par Caignet et Signac, et plus tard, la *Paraphrase des psaumes de David*, versifiée par Godeau, évêque de Vence, qui parut en 1659 avec musique de Gobert : elle avait déjà paru en 1650 avec musique à quatre parties de Jacques de Gouy, qui dit être le premier à traiter ce texte. (Voy. *Psalmodie* et *Psautier*.)

Psautier, n. m. Collection du texte des 150 psaumes recueillis ou composés à l'époque hébraïque, pour le Temple de Jérusalem, et qui, traduits en grec, en latin ou en langue vulgaire, ont passé dans l'usage privé et public des différentes confessions chrétiennes. Dans les premiers siècles de l'Église, le chant, très simple, des psaumes, se transmettait par la tradition orale, qui restait appuyée sur les formules mélodiques de l'antiquité juive. Le plus ancien P. connu contenant des indications musicales, sous forme de signes de divisions et de sigles marquant la place des refrains, est le *Psautier latin de Saint-Germain-des-Prés*, du VIe s., à la Bibl. Nat. (lat. 11947). Les réformés ont aussi, par extension, donné le nom de P. à la collection des *Paraphrases* de Marot et de Th. de Bèze qu'ils adoptèrent à la base de leur culte.

Punctum, n. lat. Figure de note en forme de point appartenant à la notation neumatique médiévale, et maintenue dans la notation du chant grégorien, où elle exprime un son isolé :



Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia.

Puy, n. m. Au moyen âge, réunion littéraire ou musicale avec concours, prix et exécutions. L'usage en persévéra longtemps. Le lauréat couronné prenait, dès le XIe s., le titre de « roi ». Un puy de poésie et de musique existait à Londres au XIVe s., calqué sur les usages français. Il avait des règlements rédigés en français, inscrits en 1320 dans le *Liber custumarum* des marchands de Londres. Aucune chanson présentée ne devait être « sans douceur de mélodie chantée ». Deux ou trois membres du jury devaient se connaître « en chant et en musique ». Le plus célèbre des puys français fut celui d'Évreux, qui se tenant annuellement, vers 1570-1614, le jour de la Sainte-Cécile, était fréquenté par les meilleurs musiciens du royaume; sur la liste de ses lauréats figurent les meilleurs compositeurs français, tels que Mauduit, Titelouze, du Caurroy, et encore Orlande de Lassus, G. de la Hèle, etc. Le Puy de musique de Caen, institué en 1671 par fondation particulière, ne dura que jusqu'en 1685 et consistait dans l'attribution annuelle d'un prix pour un motet à deux chœurs décerné après concours. Les puys de palinods, dont le plus célèbre se tenait à Rouen, étaient exclusivement littéraires. Sans prendre le titre de puy, un concours fut fondé au Mans en 1633, comme annexe à la célébration de la fête de Sainte-Cécile, pour la composition de motets dont le meilleur recevait pour prix une croix en or. Le concours eut lieu annuellement jusqu'en 1732.

Pyrophone, n. m. Appareil présenté comme instrument de musique par son inventeur, Frédéric Kastner (*Les flammes chantantes*, Paris, 1875) et resté à l'état de « curiosité acoustique ». Basé sur les propriétés sonores des flammes d'hydrogène réglées dans des tubes de dimensions appropriées et qu'un mécanisme actionné par un clavier rapprochait et écartait à volonté, il formait une sorte d'orgue à la fois lumineux et sonore dont le souvenir est conservé dans les traités de physique.

Q

Quadrille, n. m. *Danse composée d'un ensemble de figures dérivées des anciennes contredanses (v. ce mot), et où les danseurs sont formés de groupes de quatre, en deux couples. Cette transformation d'anciens pas et cette fixation eurent lieu vers la fin du XVIIIe s. Mozart a écrit à Vienne, vers 1784, deux *Q.* pour orchestre composés chacun d'un menuet et un allegro, les menuets de huit mesures seulement (voir le Catal. de Köchel, n° 463, et celui de Wyzeva, n° 433). Köchel lui en attribue encore d'autres. Tel qu'il a été fixé vers 1800, le Q. comportait quatre figures : le *pas d'été*, ou simplement *été*, la *poule*, la *pastourelle*, le *pantalon*. Au premier quart du XIXe s., le Q. moderne se compose définitivement de cinq figures : pantalon, été, poule, pastourelle, finale, alternativement écrits sur des mouvements plutôt vifs, en 6/8 et 2/4. Diverses variétés de Q. ont été imaginées. Celui dit *des Lanciers*, inventé à Dublin en 1818 par un professeur français de danse,

Duval, à l'imitation d'autres figures anglaises, remanié et fixé en 1856, a reçu en Allemagne pendant quelque temps le nom de *Q. de la Cour*.

Quadruple, n. m., var. *quadrouble, quatreble*. Partie la plus aiguë d'un déchant à quatre voix, dans la musique médiévale; l'ensemble de la composition elle-même.

Quantité. Voy. *Mètre, Pied, Rythme*.

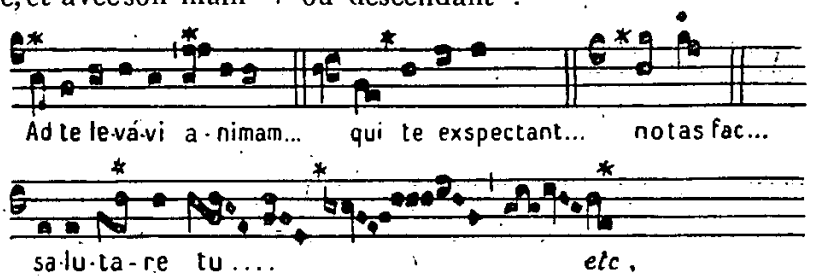
Quadruple croche. Figure de note en forme de croche, dont la queue porte quatre crochets. Elle vaut la moitié d'une triple croche.

Quart de soupir. Signe de silence équivalant à la durée de la double croche. (Voy. *Silences*.)

Quart de ton. Après son usage dans la musique antique, et avec son maintien traditionnel dans les mélopées orientales, le quart de ton s'est perpétué longtemps, dans certains cas déterminés. L'emploi des quarts de ton (dans le chant liturgique au moyen âge) a été l'objet d'études et de discussions vers 1854 et suiv. Il semblait expliquer la présence dans quelques mss, et notamment dans le ms. de Montpellier, de quelques figures de notes inusitées. (Voy. *Épisème*.) Les théoriciens Reginon de Prum, Guido, Engelbert d'Admont, Marchetto de Padoue, Simon Tunstede et autres témoignent de l'emploi d'intervalles plus petits que le demi-ton. Cet intervalle est tombé en désuétude à mesure que la musique harmonique progressait.

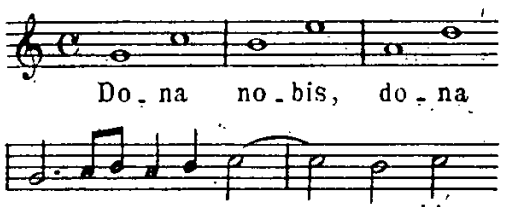
Quarte, n. f. Intervalle de quatre degrés. La quarte juste, *ut-fa*, contient deux tons et un demi-ton diatonique; la quarte diminuée, *ut-fa* ♭, un ton et deux demi-tons diatoniques; la quarte augmentée *ut-fa* ♯, trois tons, ce qui lui a fait donner le nom de *Triton* (voy. ce nom). On nomme quarte sous-diminuée les intervalles *ut-fa* ♭♭ et *ut* ♯-*fa* ♭, qui contiennent trois demi-tons diatoniques, et quarte suraugmentée les intervalles *ut-fa* ♯♯ et *ut* ♭-*fa* ♯, qui contiennent trois tons et un demi-ton chromatique. D'après une autre classification, adoptée par Fétis et Halévy et les auteurs qui les ont suivis, l'intervalle de quarte juste est appelé quarte mineure, la quarte augmentée, ou triton, est appelée quarte majeure, la quarte diminuée conserve son nom et la quarte suraugmentée est appelée quarte augmentée. Les dénominations de majeure et mineure appliquées à la quarte et à la quinte ne se justifient pas, ces deux intervalles restant immuables dans les deux modes, majeur et mineur, de la musique moderne. ‖ Le mouvement mélodique de quarte, comme celui de la quinte, est un des plus naturels et des plus usités à toute époque, surtout en allant d'une dominante harmonique sur sa fondamentale à l'état aigu.

Dans le chant grégorien, cet intervalle est très fréquent, ascendant ou descendant :

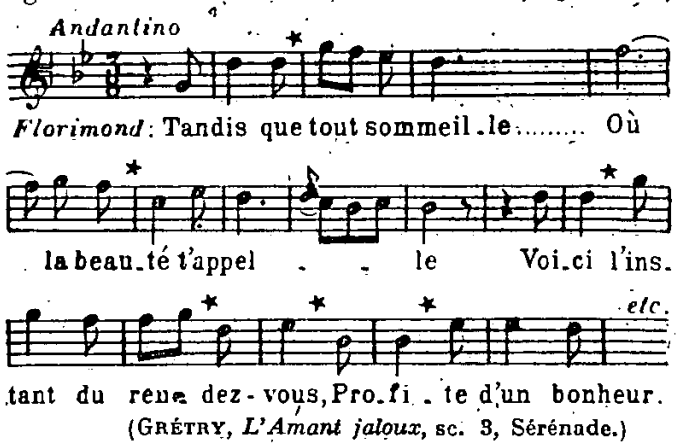


(*Messe* du 1er dimanche de l'Avent.)

Exemple de progression par quartes dans une œuvre du XVIIIe s. :



(Caldara, *Missa solemnis, Agnus Dei*.)



(Grétry, *L'Amant jaloux*, sc. 3, Sérénade.)

La quarte a jeté plus d'un théoricien dans l'embarras. Durand la range avec raison parmi les consonances invariables (dans les deux modes). Fétis

l'a dénommée *Consonance mixte*, puis *consónance appellative* : ces mots n'ont pas été adoptés. La quarte juste s'exprime par le rapport 4/3. || Quarte augmentée. (Voy. *Triton.*) || Voir aussi *Intervalle, Consonance, Dissonance, Organum.*

Quartette, Quartetto. Voy. *Quatuor.*

Quartolet, n. m. Groupe de quatre notes semblables employées au lieu de trois ou au lieu de six dans une phrase rythmée, à trois ou à six temps.

Quatre mains. On a écrit longtemps pour deux, trois, quatre clavecins, avant d'écrire pour quatre mains, sur un seul instrument. Il existe cependant deux morceaux « pour jouer à deux sur un seul virginal », dans un recueil anglais du début du XVIIe s.; mais ce cas semble tout à fait exceptionnel. Mozart et sa sœur, qui se faisaient entendre ainsi, furent les premiers à jouer à quatre mains en public dans les voyages de 1764-1765, Mozart ayant huit ans, sa sœur quatorze. Mozart écrivit ses deux premiers petits *Duos* en 1765. Quelques sonates à quatre mains parurent peu après : de J.-Chr. Bach, notamment, vers 1777. En 1763, le genre était déjà en vogue. Haydn avait écrit en 1778 son duo *Il Maestro e lo scolare.* Tous les pianistes de l'époque, dont les plus marquants sont Rust, Clementi, Pleyel, ont écrit des « duetti » ou des « symphonies » à quatre mains. Beethoven n'a écrit que de petites choses; Schubert, beaucoup d'œuvres; Schumann, ses *op. 66, 85, 109, 130.* Les pianistes modernes y ont largement contribué. Mais le répertoire à quatre mains se compose surtout d'arrangements d'œuvres d'orchestre, qui rendent de grands services en propageant le goût et l'exercice de la lecture chez les amateurs.

Meyerbeer, se servant de l'orgue dans l'orchestre de son opéra *Le Prophète* (1849), l'a traité à quatre mains, chose exceptionnelle au concert, et qui ne se produit jamais à l'église.

Quatre pieds. Voy. *Orgue.*

Quatre temps. Voy. *Mesure.*

Quatuor, adj. numéral latin signifiant quatre, devenu n. m. Composition pour quatre voix; les quatre voix du quator mixte classique sont dessus, haute-contre, taille et basse, transformées depuis en soprano, alto, ténor et basse. En dehors des chansons polyphoniques, airs de cour, etc., il y a des quatuors célèbres dans quelques opéras : *Quator des buveurs*, en canon sans accompagnement dans *Tom Jones*, de Philidor (1765); quatuor de *Rigoletto*, de Verdi (1851). || Mais le terme de quator s'emploie surtout, depuis le milieu du XVIIIe s., pour désigner un ensemble de pièces analogues à la sonate, et composées pour les quatre instruments à cordes : 1er et 2e violon, alto, violoncelle. Mozart composa son 1er *Quatuor* en 1770, connaissant ceux de Sammartini et Boccherini, de Jos, et Michel Haydn, de J. Stamitz, Starzer, Hoffmann, Gossec. Son 1er *Quatuor* est tout italien, en trois morceaux seulement comme ceux de Sammartini, avec un menuet pour finale. En 1773, Mozart y ajoutera un rondo. Le quatuor à cordes suit les transformations et les développements de la sonate. Les 14 *Quatuors* de Beethoven restent les plus célèbres de tous, et les grands modèles du genre. La réunion permanente des quatre instrumentistes formant un quator a souvent reçu pour dénomination le nom du 1er violon : le « Quatuor Joachim », fondé par cet illustre violoniste belge, par exemple; le « Quatuor Capet » est l'un des premiers parmi nos contemporains. La « Société des Derniers Quatuors de Beethoven », qui a eu le mérite de propager ces œuvres à une époque où elles étaient encore mal comprises, se composait de Maurin, 1er violon, Sabatier, 2e violon, Mas, alto, et Chevillard père, violoncelle. Le quatuor tchèque, formé par Karel Hoffmann Josef Suk, Oscar Nedbal et Hans Wihan, répandit vers 1892 les œuvres de Smetana, Dvorak, etc.

Queue, n. f. **1.** Trait perpendiculaire ajouté à une figure de note et qui en modifie la valeur. || **2.** Ancien nom du cordier, ou tire-cordes.

Quilisma, n. m. Figure de la notation neumatique du moyen âge servant de signe d'ornement pour indiquer un léger tremblement de la voix.

Quintadène. Voy. *Quintalon.*

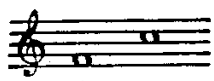
Quintadiner. v. intr. Résonner en faisant entendre doucement la quinte. (Ne pas confondre avec *Quintoyer.*)

Quintaton, n. m. Jeu d'orgue bouché, qui fait entendre à la fois la note fondamentale et une quinte supérieure très douce. Il y a un Q. de 32 pieds à la Madeleine, à Paris. On le construit plus souvent en 8 et 16 pieds.

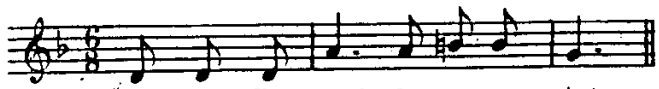
Quinta vox, ou « cinquième voix », désigna, au XVe et au XVIe s., la partie vocale que l'on ajoutait au quatuor classique; la Q. pouvait se placer par exemple entre le ténor et la haute-contre.

Quinte, n. f. Intervalle de cinq degrés. La quinte juste, *ut-sol*, contient

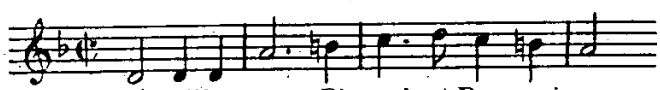
trois tons et un demi-ton diatonique; la quinte diminuée, *ut-sol* ♭, contient deux tons et deux demi-tons diatoniques; la quinte augmentée, *ut-soi* ♯, contient trois tons, un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique; on nomme quinte sous-diminuée l'intervalle *ut-sol* ♭♭ ou *ut* ♯-*sol* ♭, qui contient un ton et trois demi-tons diatoniques, et quinte sur-augmentée l'intervalle *ut-sol* ♯♯ ou *ut* ♭-*sol* ♯ qui contient trois tons, un demi-ton diatonique et deux demi-tons chromatiques. D'après une autre classification, adoptée par Fétis et Halévy, la quinte juste est appelée quinte majeure; la quinte diminuée contenant deux tons et deux demi-tons diatoniques est appelée quinte mineure; la quinte sous-diminuée, contenant un ton et trois demi-tons diatoniques, est appelée quinte diminuée; la quinte augmentée conserve son nom: la quinte sur-augmentée n'est pas mentionnée. Les dénominations de majeure et mineure appliquées à la quinte et à la quarte ne se justifient pas, ces deux intervalles restant immuables dans les deux modes, majeur et mineur, de la musique moderne. Le mouvement [mélodique] de quinte est peut-être le plus naturel de tous les mouvements de la voix :



Un grand nombre d'introïts grégoriens, et plusieurs chansons populaires de caractère ancien (*Jean Renaud, La Pernette, Le Roi Loys, Voici la Saint-Jean*), atteignent ainsi « la note qui formera l'axe de la mélodie. » (Laloy).



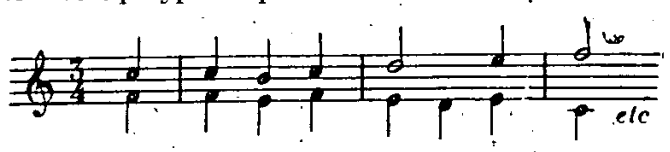
Quand Jean Re-naud de guerre vint...



Ré-veillez-vous Pi-cards et Bourguignons...

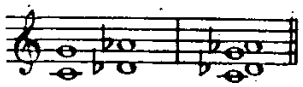
(*Chanson* du XVe s.)

La quinte, consonance parfaite, plaisait aux oreilles médiévales. Les quintes consécutives, qui avaient rempli de leurs successions dures l'organum, étaient encore constamment reçues dans le motet polyphonique. Ex. du XIIIe s.:

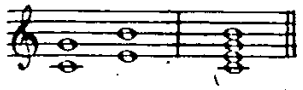


Cependant, au commencement du XVIe s., apparaît chez les théoriciens le principe de l'exclusion des quintes consécutives. Aron, Zarlino, et encore quelques auteurs du siècle suivant les condamnent comme des pauvretés harmoniques et préconisent la variété des intervalles et des accords. Au XIXe siècle, une autre raison est invoquée par les théoriciens, Hauptmann, Fétis, etc., qui défendent les suites de quintes et d'octaves pour leur dureté, leur insuffisance. Puis on distingue : il y a quinte et quinte et, pour éprouver les successions supportables, on agit comme si les deux quintes consécutives s'entendaient simultanément,

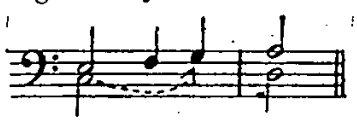
cas auquel :



serait infiniment plus dur que :

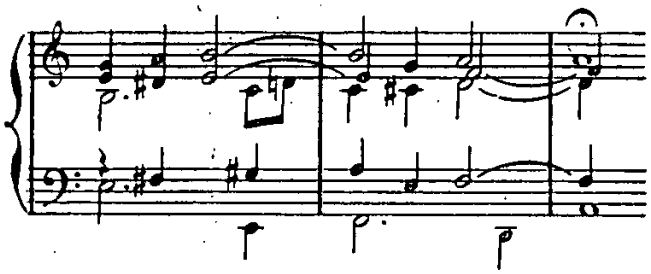


Les règles classiques de l'harmonie défendent de faire entendre plusieurs quintes *consécutives* entre deux mêmes parties, et surtout par mouvement parallèle. On tolère cependant deux quintes de suite, lorsque la deuxième est une quinte diminuée. Il est également défendu d'amener une quinte par mouvement direct ou parallèle entre la partie haute et la partie grave de l'harmonie, lorsque la partie haute procède par degrés disjoints : ce mouvement produirait une suite de quintes *cachées*, ainsi nommées parce que celle des deux quintes qui n'est pas notée réellement se trouverait en ajoutant les notes nécessaires pour que les deux parties marchassent par degrés conjoints :



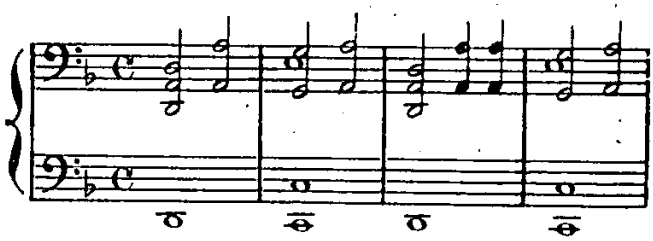
Les quintes consécutives sont tolérées dans le style libre selon qu'elles sont plus ou moins disjointes. La quinte nue produit un effet de dureté dont les compositeurs tirent parti. Les règles du style scolastique recommandent d'éviter son emploi à l'aigu. La défense des quintes et octaves consécutives était absolue au temps de Bach. Les théoriciens allemands du XVIIIe s., sont formels sur ce point. C'est donc avec une apparence de certitude que Schreyer a pu arguer de telles « fautes » pour dénier l'authenticité de quelques œuvres de Bach. Cependant on trouve de ces prétendues fautes dans quel-

ques-uns de ses *Chorals* qui lui appartiennent bien :

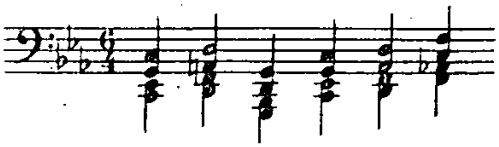


(*Choral* pour orgue : *Nun hilfe uns.*)

Comme exemple de quintes consécutives dans une œuvre moderne, Laloy a cité les accords de début de *Pelléas et Mélisande*, où la seconde mesure amène un mouvement parallèle de quinte entre les deux parties extrêmes, *ré-la*, *ut-sol*. Le premier accord est une préparation au second; privé de tierce, il laisse la tonalité en suspens, et le second accord la fixe. Laloy voit dans cette suspension un souvenir des anciennes traditions médiévales :



Il y a un autre passage du même ouvrage plus caractéristique pour l'emploi des quintes consécutives : six accords parfaits mineurs se succèdent dans la même position :

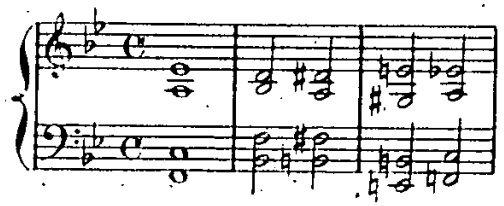


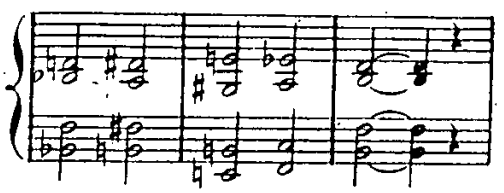
Le passage a une intention expressive, celle de représenter le souterrain où dort une eau noire et nauséabonde. « S'il y a incorrection... c'est par désir d'obtenir quelque chose qui sonne d'une façon particulière et inaccoutumée. » Finalement, on admet théoriquement les quintes consécutives : 1° quand elles sont séparées par une note de valeur quelconque, fût-ce une croche, ou un silence correspondant; 2° quand elles sont séparées par une note de passage formant un autre intervalle; 3° quand elles font partie d'un dessin rapide; 4° quand le nombre des parties harmoniques est suffisant pour amortir leur dureté.

Lenormand démontre que les quintes consécutives étaient employées dans la diaphonie; qu'elles sont fournies comme 3e harmonique du son fondamental sur toute succession par degrés conjoints. On en trouve des exemples chez Beethoven, Rossini, avec séparation par un silence. L'école moderne les pratique dans un grand nombre de cas: quand elles se produisent à la basse par mouvement semblable et conjoint, les parties supérieures procédant par mouvement contraire ou oblique; — quand elles se produisent à la basse, accompagnées par le mouvement semblable de toutes les parties; — à vide, aux parties aiguës, ou avec la tierce: effet sonore au piano; — dans les parties intermédiaires, selon divers cas. Toujours, pour servir un but déterminé. Voici une succession chromatique de quintes consécutives, employée trois fois par Boito dans *Mefistofele*, comme une sorte de leit-motiv de l'esprit du mal (voy. cet exemple ci-après.)

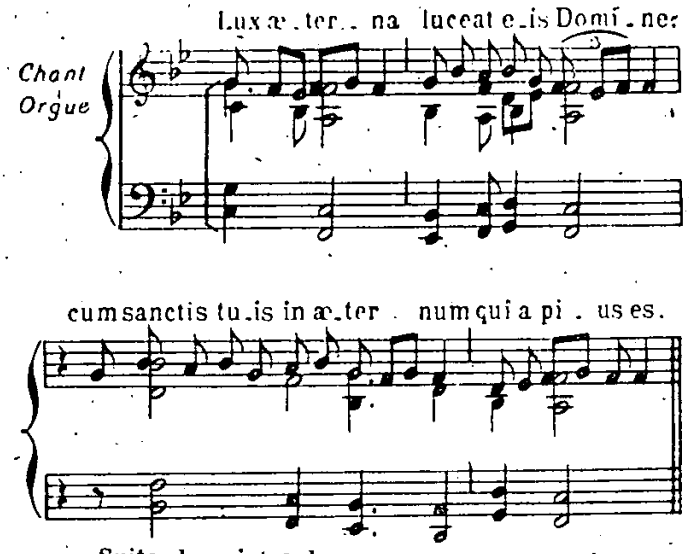
Lenormand dit que les quintes chromatiques sont d'un emploi facile : il en cite une série d'Al. Georges. On en a fait également l'essai dans les accompagnements modernes de chant grégorien. Voy. un exemple de quintes à la basse, page 379, 1re colonne.

La quinte diminuée, formée de





deux tons et deux demi-tons, est appelée fausse quinte. Elle se rencontre sur le 7e degré de la gamme diatonique majeure, *si-fa* et se résout sur la tierce majeure, par l'ascension du *si* à l'*ut*, et la descente du *fa* au *mi*. La quinte normale, formée de trois tons et un demi-ton, est dite quinte juste. Elle se chiffre par le rapport 3/2.



Suite de quintes dans un accompagnement.

‖ L'un des jeux de mutation de l'orgue, qui renforce le 2e son harmonique. On le construit en plusieurs dimensions et aussi en tuyau à cheminée. La « petite quinte » de 2 pieds 2/3, à peu près seule employée de nos jours, est appelée *nasard*. La « quinte bruyante » de la facture allemande qui s'emploie uniquement avec le plein-jeu, est composée de la quinte et de l'octave.

‖ Les accordeurs d'orgue appellent *quinte du loup* la dernière quinte à laquelle les conduit l'enchaînement ordinaire d'octaves et de quintes qu'ils appellent *partition* (voy. ce mot) et qui est basée empiriquement sur le tempérament égal. La quinte du loup, arrivant comme 12e et dernière quinte, se trouve accordée d'elle-même, et sa contenance est de 35 commas, un peu plus grande qu'il ne faut (il y en a 8 de 34 commas et 3 de 33).

Quintette, n. m. Ensemble de cinq voix ou de cinq instruments de même famille ayant chacun sa partie comme dans le quatuor (voy. ce mot).

Quinton, n. m. Ancien violon se rapprochant de la viole comme dimension, et accordé une quinte au-dessous du violon.

Quintoyer, v. intr. Sonner la quinte. Se dit aussi d'un tuyau de clarinette qui, par le moyen d'une clef spéciale, dite clef quintoyante, se trouve raccourci de façon à produire, au lieu du son fondamental, le 3e harmonique.

Quintuor. Voy. *Quintette*.

Quinzième, n. f. Autre nom de la double octave.

Quintuple croche. Figure de note, en forme de croche dont la queue est munie de cinq crochets. Elle est rarement employée.

Quolibet, n. m., du latin *quod libet*, ce qui plaît. Pièce de musique composée de fragments ou de débuts de thèmes empruntés à des morceaux divers et rassemblés pour produire un effet comique. Les mss musicaux du xve siècle renferment souvent des quolibets, ou chansons à textes mélangés, écrits à plusieurs voix. Tinctoris en fait mention, et se sert pour l'un de ses exemples notés d'un Q. anonyme, contenant le début de la chanson de l'*Homme armé*. Le musicien flamand Jacques Vaët a composé une *Missa quodlibetica*, à cinq voix. En Allemagne, au xvie s., le Quodlibet et la priamel (voy. ce mot) jouissaient d'une vogue extraordinaire. On étendait le titre de Quodlibet à des textes simplement grotesques ou insensés, tels que le lied « de toutes sortes de nez », celui de la Cuiller, etc. « Il y a de grands nez, de petits nez, de longs nez, de courts nez », etc. : Orlande de Lassus a mis ce texte en musique. On trouve encore une composition sur le même sujet dans un recueil de 1733. Praetorius (1619) le définit une pièce où sont rassemblés des débuts de motets, de madrigaux, et de toutes sortes de musique de lieder allemands. Il y en a de trois sortes : 1° quand chacune des quatre voix a un texte particulier; 2° quand elles ont des textes démembrés et découpés; 3° quand toutes les parties ont le même texte, mais qui est brisé et rompu dès qu'un autre arrive. La vogue des Q. se prolongea en Allemagne jusque dans le xviiie s. La 30e et dernière des *30 Variations* de Bach, dites parfois *Goldberg-Variationen*, est un Q. ou pot-pourri contrepointique d'airs populaires. (Voy. *Pot-pourri*.)

R

R. Abréviation de *récit*, dans la musique d'orgue; de *répons*, dans le chant liturgique.

Râle ou **Râlement,** n. m. Son produit, dans l'orgue, par un tuyau à anche qui ne parle pas nettement.

Ra, n. m. Coup de baguettes frappé sur le tambour, des deux mains alternativement, en appuyant fortement sur le

dernier coup. On distingue le *ra* de trois, de quatre, et ainsi de suite jusqu'à neuf qui se notent , , *etc.* Entremêlé de coups simples, le *ra* s'appelle « ra et sauté » *etc.*

Ranz des vaches. *Mélodie populaire employée en Suisse pour le *ranz* ou *rappel* des troupeaux : il y en a plusieurs, suivant les divers cantons. Tantôt le ranz est purement instrumental ou vocalisé, tantôt des paroles lui sont adaptées. Beethoven a écrit une série de variations sur un ranz, sous le titre d'*Air populaire suisse*; il en a traité un second dans le finale de sa VIe symphonie (*Pastorale*) qui s'ouvre par un ranz (phrase de la clarinette) préparant le thème des violons. De nos jours, Doret en a fait entrer un autre dans son œuvre lyrique *Les Armaillis*.

Rapport, n. m. Relation qui existe entre deux choses du même ordre. La division de la corde vibrante en parties de plus en plus courtes donne des sons de plus en plus élevés; l'oreille reconnaît comme intervalles justes ou consonants ceux dont le nombre de vibrations s'exprime comme des *rapports simples* :

$$\frac{2}{1} \qquad \frac{3}{2} \qquad \frac{4}{3}$$

octave, quinte, quarte,
Consonances imparfaites :

tierce majeure, $\frac{5}{4}$ — tierce mineure $\frac{6}{5}$

Tous les autres rapports de deux nombres consécutifs sont *dissonants*.

« D'une note à la précédente, on trouve le rapport musical en divisant le nombre de vibrations l'un par l'autre. On convient de toujours mettre le plus fort au numérateur » (Anglas); le rapport $\frac{9}{8}$ donné par *ré*, indique que *ré* effectue 9 vibrations pendant que *ut* en fait 8. « Le rapport vibratoire d'un intervalle — dit autrement Mahillon — se chiffre sous forme de nombre fractionnaire en mettant comme numérateur le plus grand nombre et comme dénominateur le plus petit. Ainsi l'intervalle d'octave se chiffre $\frac{2}{1}$ que l'on énonce 1 est à 2 et qui peut encore s'écrire 1 : 2. »

Mais les rapports varient selon que l'on calcule d'après la gamme de Zarlino dite rationnelle, ou la gamme de Pythagore, ou la gamme tempérée, d'où le calcul des rapports et la division en commas sont différents. (Voy. *Comma*, *Gamme*.)

Rapsodie. Voy. *Rhapsodie*.

Rasette, n. f. Tige mobile de métal dont l'extrémité recourbée en crochet appuie sur l'anche d'un tuyau d'orgue et y produit les légères modifications de longueur nécessaires à l'accord de l'instrument. (Voy. *Tuyau à anche*.)

Rall., abréviation du suivant.

Rallentando, part. prés. du v. ital. *rallentare*, = en ralentissant. Locution usitée comme indication de l'allure d'un morceau.

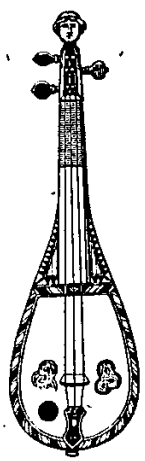
Ravalement, n. m. (vieux). Action d'accorder plus bas ou de faire descendre plus bas, « en aval » divers instruments. Les luthistes, au XVIe s., et au XVIIe, pratiquaient l'accord « à cordes avalées » en les baissant d'un demi-ton. Le nom de « clavecin à ravalement », donné par le facteur Nicolas Dumont aux instruments qu'il fabriquait vers la fin du XVIIe siècle, a pour explication l'étendue du clavier de ces instruments, qui descend d'une quinte « en aval » de celui des instruments similaires du même temps. On désignait couramment par ce terme les touches d'un clavier ajoutées en dessous de son étendue ordinaire. Les clavecins dont l'étendue dépassait quatre octaves étaient dits à ravalement, ceux qui atteignaient cinq octaves, « à grand ravalement ». Taskin, vers 1770, « mettait à ravalement » des clavecins des Ruckers, de Couchet, et d'autres facteurs de XVIIe s. L'opération, qui élargissait le clavier de 0 m. 16 ou 0 m. 17, entraînait l'élargissement de la caisse et l'enlèvement du couvercle avec son décor. Les instruments anciens étaient presque aussi abîmés que les luths transformés en vielles. *Dans les orgues, les jeux d'anches étaient souvent à ravalement, dans la facture française du XVIIIe s., et de la première moitié du XIXe, les jeux de fonds commençant à l'*ut* grave de seize pieds, et les « grands » jeux d'anche descendant parfois jusqu'au *sol* au-dessous, pour le clavier de pédales.

Ré, nom du second degré de la gamme d'*ut*, sans accidents.

Réalisation, n. f. Interprétation de la basse, chiffrée ou non, soit par écrit, soit au cours d'une exécution. La réalisation peut se faire aussi en complétant les accords indiqués par un dessus et une basse.

Rebarrer, v. a. Placer une nouvelle barre d'harmonie dans un instrument à cordes détablé. (Voy. *Barre d'harmonie.*) Cette opération est souvent nécessitée, dans les violons anciens, par la fatigue des tables qui ont légèrement cédé sous le tirage des cordes.

Rebec, n. m. Instrument à cordes, à archet, usité à la fin du moyen âge. A travers l'obscurité et la confusion des documents, plutôt littéraires que musicaux, qui le mentionnent, on peut le croire identique à la *rubèbe* et l'une des meilleurs raisons de croire à cette synonymie, est que les poètes qui aiment à dresser des listes d'instruments, ne nomment pas à la fois le rebec et la rubèbe. (V. ce mot.) Sous l'une ou l'autre appellation, l'instrument était une sorte de réduction de la vièle à archet, mais dans laquelle le manche n'était qu'un prolongement de la table. Le dos était bombé et allait en s'aplatissant jusqu'au cheviller. On tenait l'instrument, pour le jouer, comme le violon. Il était monté de deux ou de trois cordes, et rendait, selon un texte d'Aymeric de Peyrac (XIIIe s.) rapporté par du Cange, des sons aigus imitant les voix de femmes. Une particularité du rebec, révélée par ses représentations figurées du XVe siècle, est que la touche, aussi large que la caisse, s'avançait assez loin pour former presque une double table. Le rebec jouit d'une grande faveur jusque dans le XVIe siècle. Il était joué par les menestriers dans les fêtes populaires, et dans les bals et concerts de cour par les musiciens ordinaires du roi. L'invention et l'adoption du violon, du XVIe s., le firent tomber dans un complet discrédit. Les joueurs de rebec sont nombreux dans la musique des princes depuis la fin du XVe s. Lancelot Levasseur était « rebec ordinaire du roi » François Ier, en 1523-1535.



Rebec.

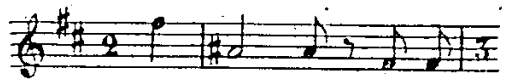
Récit, n. m. **1.** Nom donné à tout morceau à voix seule, jusqu'à ce que la locution ital. *solo* ait prévalu dans l'usage. On disait un récit de basse comme on dit aujourd'hui un solo de basse et l'on appelait voix récitantes les solistes d'un concert. || **2.** Nom donné à l'un des claviers de l'orgue, auquel sont affectés un certain nombre de jeux originairement destinés à être joués en solo, accompagnés par les jeux d'un autre clavier. Dans l'orgue moderne, ce clavier est aussi développé que les autres. Le clavier de récit, à Saint-Sulpice, comprend les 12 jeux de Quintaton, Bourdon, Violoncelle, Prestant, Doublette, Fourniture, Cymbale, Basson-hautbois, Voix humaine, Cromorne, Cor anglais et Voix céleste; plus 10 jeux de combinaison : Flûte harmonique, Flûte octaviante, Dulciana; Nasard, Octavin, Cornet, Trompette, Trompette harmonique en chamade, Bombarde et Clairon.

Récital, n. m. d'origine anglaise. Terme moderne signifiant un concert où un exécutant se fait entendre seul. Récital d'orgue, de piano, de chant, etc.

Récitant, n. m. Dans les anciennes Passions, Histoires sacrées, Oratorios, le chanteur chargé de la narration et qui cède la parole à chaque personnage de l'action, ou au chœur, dès que le texte prend la forme personnelle ou collective. Au XVIIIe s., toute voix détachée du chœur, dans une composition d'église ou de concert : les « voix récitantes » sont celles des solistes. Les maîtres modernes ont conservé en ce sens une partie de Récitant ou d'Historien: Exemple : Berlioz, *L'Enfance du Christ* (1854), Pierné, *La Croisade des enfants* (1904), d'Indy, la *Légende de saint Christophe* (1914).

Récitatif, n. m. Déclamation musicale du texte, dans les parties d'un opéra ou d'une autre composition vocale qui servent à relier l'un à l'autre les airs et les morceaux d'ensemble, et à maintenir le sens de l'œuvre littéraire dont ceux-ci sont le développement musical. « Le récitatif n'est pas, chez Lulli, une partie accessoire de l'œuvre, une sorte de lien factice qui rattache les différents airs, comme une ficelle autour d'un bouquet : c'en est vraiment le cœur, la partie la plus soignée et la plus importante... Dans ce siècle de l'intelligence, le récitatif représentait la partie raisonnable de l'opéra, le raisonnement mis en musique... » (R. Rolland). Le récitatif de Lulli et ses premiers successeurs est, selon Le Cerf de la Viéville, « un juste milieu » entre la déclamation de la tragédie et le dessin mélodique. Il se modelait sur le vers, et repoussait toutes les additions d'ornements mises à la mode dans les airs de cours ou acceptées de la main des Italiens. Lulli exi-

geait que son récitatif fût chanté « tout uni ». Mais il en résulte une grande monotonie, qui tient pour une part à cette sévérité des formes, mais également à la trop grande étendue des scènes disposées en récit, et non moins à la structure des vers de Quinault, où « l'accentuation exagérée de la rime dans les vers courts, de la césure et et de la rime dans les vers de douze syllabes », amène forcément une raideur et une monotonie constantes. Le récitatif était exécuté, au temps de Lulli, d'une façon beaucoup plus vive et moins traînante qu'il ne le fut depuis. Le récitatif français de Lulli, maintenu par ses successeurs, est fortement déclamé sur des rythmes libres, les chiffres de mesure changeant sans cesse :



(RAMEAU, *Hippolyte et Aricie*, acte I, 1733.)

Le récitatif accompagné remonte aux premiers temps de l'opéra vénitien. Mais, à partir de Leonardo da Vinci et de Hasse, aux environs de 1725-1730, les grands monologues dramatiques, récités avec orchestre, se développèrent d'une façon inattendue et magnifique. C'est le récitatif avec orchestre dramatique. Il ne fut pas accepté sans résistance par les poètes, par les vieux musiciens, par le public même. On se plaignait de voir les instruments empiéter sur les voix, de ne plus entendre les paroles (1740). Jommelli, sur ce point, tient tête obstinément à Métastase. Tosi distingue trois sortes de récitatifs, d'église, de théâtre, de chambre, pour lesquels il prescrit trois manières d'exécution : la notation était alors tellement succincte pour le récit, que les chanteurs pouvaient et devaient y collaborer selon leur goût et leur talent par le style d'exécution qui permettait l'usage de formules ornementales. Pour le récitatif d'église, il fallait « une belle mise de voix, des appogiatures fréquentes et une continuelle noblesse de style ». Le récitatif de théâtre était inséparable de l'action scénique, mais devait conserver « ce ton noble et élevé qui sied aux princes et à leur entourage ». Le récitatif de chambre exigeait plus d'expression et laissait plus de libertés. Les critiques très vives que fait Tosi de la manière de chanter les différents récitatifs montre que l'initiative des chanteurs s'y donnait carrière, souvent au détriment de l'art. Il blâme aussi la monotonie qui résulte de « l'ennuyeuse cantilène » et de l'abus des « cadences rompues ».

‖ Le récitatif liturgique, dans le chant romain, héritier de la cantillation juive, est une lecture chantée, des prières liturgiques, ou des extraits de la Bible et du Nouveau Testament. On a distingué trois sortes de récitatif liturgique : 1. Le chant *recto tono*, sur une seule note, sans inflexion d'aucune sorte : manière devenue assez commune, mais qui ne paraît pas avoir été pratiquée par les anciens, et qui est antinaturelle, puisqu'elle supprime les accents de la parole. (Voy. *Recto tono*.) 2. Le récitatif sur une seule note, mais avec séparation des principales divisions du texte par des formules qui le ponctuent, en reposant la voix sur la médiante à chaque division et en amenant le repos final par une terminaison conclusive. 3. Le récitatif varié par des inflexions multiples qui suivent et amplifient celles de la parole. Tous ces récitatifs se meuvent autour de la corde récitante, ou son central pris dans le médium de la voix. Des formes analogues ont été constatées dans le chant ambrosien et le chant mozarabe, ainsi que dans ceux des diverses communautés chrétiennes orientales.

Réclame, n. f. Synonyme de reprise, dans la psalmodie.

Recorder, n. m. anglais. L'un des jeux d'orgue de la facture anglaise, sorte de flûte d'un caractère spécial.

Recoupe, n. f. Nom donné dans le *Livre de Luth* anonyme publié par Attaingnant en 1529 à des pièces de musique de danse : *18 basses dances garnies de recoupes et tordions*. Je suppose ce terme analogue à la « Reprise » des livres de luth italiens du même temps.

Recto tono, t. lat., = ton uniforme. Dans le chant liturgique, manière de chanter les récitatifs sur une seule note, sans inflexion d'aucune sorte. « Ce chant, dont les anciens n'avaient pas soupçonné même la possibilité, ne se distingue de la lecture toute de convention qui lui sert de type, que par ce quelque chose de plus soutenu dans la voix qui caractérise la voix chantée... » (Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*).

Redoublement, n. m. Transport d'un intervalle à l'octave ou à plus d'une octave de distance. Dans l'har-

monie, transport semblable d'un ou plus d'un des intervalles qui constituent un accord. Les règles du style rigoureux commandent d'éviter le redoublement de la note supérieure d'un accord et celui de la note sensible dans les renversements des accords de dominante et de sensible, lorsque ces accords sont suivis de l'accord de tonique. Le redoublement est forcé dès que l'on dispose l'harmonie à plus de trois parties; mais alors interviennent des règles qui prescrivent le choix des intervalles à doubler. La fondamentale est bonne à doubler, sauf exceptions (sauf dans l'accord de quinte diminuée du 7e degré où elle se trouve être la note sensible du ton). Les accords dits de premier ordre peuvent, en général, se doubler. On ne doit pas doubler une note ayant un mouvement obligé. La tierce majeure se double quand elle n'est pas note sensible.

Redowa, n. f. *Transformation de la *rejdovak*, danse bohême populaire en vogue dans la seconde moitié du XIXe s. Sorte de combinaison de valse et de mazurka, la R. se danse sur un rythme à trois temps, plus lent que la valse.

Réduction, n. f. **1.** *Disposition sur une ou deux portées, de plusieurs parties vocales ou orchestrales : ne pas confondre avec la réalisation. **2.** Transcrire avec une mesure exprimant des valeurs inférieures, par exemple 3/4 pour 3/2; 6/8 pour 6/4; 2/4 pour ¢, etc.

Réduire, v. tr. *Opérer une réduction.

Réel, adj. qual. *S'emploie pour distinguer des parties vocales ou d'orchestre qui ne sont pas doublées par une autre.

Réexposition, n. f. *Réapparition, après le développement d'un morceau de forme sonate, de l'exposition entièrement replacée dans le ton principal. En général, réapparition d'un thème ou d'un motif après un développement.

Réflexion, n. f. Renvoi en sens inverse de l'onde sonore qui rencontre un obstacle. Les lois qui régissent la réflexion sont identiques en acoustique et en optique; elles se formulent ainsi : 1. Le rayon réfléchi reste dans le plan d'incidence déterminé par la normale et le rayon incident. 2. L'angle de réflexion est égal à l'angle d'incidence. Ces lois ont été vérifiées par les travaux de M. G. Lyon sur l'acoustique des salles. La réflexion peut se faire : soit sur des surfaces planes, soit sur des surfaces courbes qui jouent le rôle de miroirs paraboliques. Il arrive alors que l'on perçoive en un point déterminé la réflexion d'un son émis à une certaine distance, beaucoup plus intense qu'il ne serait s'il était perçu en droite ligne. La réflexion produit le phénomène de l'écho, dans lequel l'observateur placé à courte distance de la source sonore, ou produisant le son lui-même, l'entend deux fois, à l'aller et au retour. L'existence de parois réfléchissantes donnant lieu à des échos dans les salles de théâtre, de cours, de concerts, est un écueil grave dans leur construction. M. G. Lyon ayant étudié sous ce rapport la salle du Trocadéro, dont l'acoustique était déplorable, est parvenu à déterminer par des expériences minutieuses le point précis de production de chacun des nombreux échos qui s'y faisaient entendre, et à les corriger pratiquement par l'interposition de surfaces absorbantes, en l'espèce une double tenture de molleton, entre le point d'émission et le point de réflexion.

Refrain, n. m. Phrase ou partie de phrase que l'on répète après les couplets d'une chanson, d'un rondeau. La langue du moyen âge possédait un verbe exprimant le chant ou le jeu d'un refrain :

En sa pipe refraignait
Le vers d'une chanson.
(*Pastourelle* de Jocelin de Bruges).

Le refrain est très ancien. Il n'est souvent, chez les primitifs et dans le chant populaire, formé que d'onomatopées.

Régale, n. f. (bas-latin *rigabellum*). *Jeu d'orgue à anches mobiles et à tuyaux, extrêmement ancien, que l'on construisait souvent en petits instruments séparés. Les orgues portatives, comprenant seulement quelques notes; de sept à douze environ soutenues sur le bras gauche, soufflées de la main gauche, et jouées de la main droite, tant en faveur dès la fin de l'antiquité et au moyen âge, étaient formées d'un jeu de régale. Dans les grandes orgues, la régale était parfois l'unique jeu d'anches. A partir du XVIe siècle, on construisit habituellement des régales sans tuyaux, connues aussi sous le nom d'orgues *en table*, qui remplissaient le rôle de nos modernes harmoniums qui en sont dérivés. (Voy. *Portatives* [orgues], et *Positif*.)

Région, n. f. Espace artificiellement délimité dans l'échelle générale des sons, et divisé en trois parties,

dites grave, moyenne et haute, ou aiguë, qui embrassent une étendue de quatre octaves, représentant le parcours entier de la voix humaine dans toutes ses variétés. On y ajoute, pour la désignation de l'étendue des instruments, deux espaces dits région sous-grave et région suraiguë :

Région sous-grave, de *ut* 32 pieds, deux octaves; grave, de *ut* huit pieds au suivant, une octave; moyenne, de *ut* quatre pieds; aiguë; suraiguë.

Registration, n. f. Choix des registres que l'on doit manœuvrer au cours de l'exécution d'une pièce d'orgue. La registration correspond pour l'organiste à l'art de l'instrumentation dans l'orchestre. Les facteurs modernes ont multiplié les pédales de combinaison, qui mettent à la disposition de l'organiste des assemblages variés de registres. Dom Bedos (1775) a consacré le 4e chapitre de sa 3e partie, art. 1292, (en 26 nos) à examiner « les principaux mélanges ordinaires des jeux de l'orgue » en faisant lire, corriger et approuver ce chapitre par « Calvière, Fouquet, Couperin, Balbâtre et autres ». On y trouve donc les principes de registration des organistes français du XVIIIe s., principes qu'ils n'indiquaient pas d'ordinaire dans la notation de leur pièce. Les articles sont intitulés : « pour le plein jeu, pour le grand jeu, pour le duo (entre le grand orgue et le positif), pour la fugue grave, pour la fugue de mouvement, pour la tierce en taille, pour le cromorne en taille, pour toucher la trompette en taille, pour le trio à trois claviers, pour le quatuor à quatre claviers, pour le quatuor à trois claviers, pour toucher un fond d'orgue, pour toucher une basse de trompette, pour toucher une basse de cromorne, pour toucher de simples récits de dessus, pour toucher la voix humaine, pour un dialogue de cornet, de cromorne et d'écho, pour toucher le plain-chant, pour imiter la flûte allemande, pour imiter les petites flûtes, ou flûtes à bec, pour jouer une musette, pour imiter le fifre, pour imiter le flageolet, pour imiter les petits oiseaux, pour accompagner les voix; usage des bombardes ». Soit vingt-six subdivisions à l'article 1292. (Voy. *Registre*, 2.)

Registre, n. m. **1.** Étendue d'une voix ou d'un instrument. Dans un sens plus précis, série de sons produits par un même mécanisme vocal ou instrumental; partie de l'étendue totale d'une voix. Les locutions : R. de poitrine, R. de tête, employées pour le chant, sont impropres, car la voix se produit dans tous les cas au niveau de la glotte. Les professeurs qui en combattent l'usage proposent de distinguer dans chaque voix les R. épais et mince, ou les R. épais supérieur et inférieur, pour les voix graves, épais et mince, supérieur et inférieur, pour les voix élevées. Le professeur Garnault se sert du laryngoscope pour délimiter les R. des voix selon les mouvements du larynx pendant la phonation. Mackenzie adopte deux R.: le R. thoracique dans lequel le ton est élevé par l'élongation des cordes vocales et l'augmentation de leur tension pendant le chant; le R. de tête dans lequel on arrive au même résultat en les raccourcissant graduellement, et en les tendant moins. « Les mots R. épais et mince ont l'inconvénient de supposer que l'on connaît bien la relation entre l'épaisseur des cordes vocales et la note fondamentale laryngienne, ce qui n'est pas exact, pour le moment du moins » (Marage). La théorie des deux R. a été souvent combattue : Marage la justifie par l'expérience, en se servant d'un instrument enregistreur, le cardiographe de Marey, qui inscrit le mouvement de contraction accompli par le muscle crico-thyroïdien au moment du passage de la voix de poitrine à la voix de tête. ‖ **2.** Règles de bois qui font partie d'un sommier et qui, manœuvrées par des tirants, ou des pédales, ou des boutons à pression, ouvrent et ferment le vent aux jeux de l'orgue. Les R. de combinaison donnent à l'organiste la faculté de mêler les jeux comme il l'entend, et de les appeler au moment voulu. A Saint-Sulpice, un seul R. de combinaison gouverne vingt-six jeux.

Règle d'or. La *règle d'or* des anciens théoriciens du chant liturgique interdit de respirer au moment où on aborde une nouvelle syllabe à l'intérieur d'un mot, ou entre deux mots unis par le sens. Cette règle s'expliquait lorsqu'aucun signe n'indiquait dans la notation les divisions de la phrase, marquées depuis par les diverses barres de la notation du plain-chant.

Règle de l'octave. Formule pour l'accompagnement sur la basse continue, publiée par Campion, théorbiste, membre de l'orchestre de l'Opéra, en 1716. L'auteur désigne sous le nom d'octave la gamme de chaque ton, majeur ou mineur, dans le système tempéré et fixe l'accord à employer sur chaque degré de la basse, en montant ou en descendant.

Régulateur (soufflet), n. m. Les soufflets régulateurs, inventés par A. Cavaillé-Coll et employés par lui pour la première fois dans l'orgue de Saint-Denis, en 1842, ont pour fonction de donner une constance irréprochable à la pression de l'air et de permettre d'augmenter ou diminuer cette pression pour obtenir des degrés différents d'intensité sonore. (Voy. *Pression*.)

Relâché, part. passé du v. relâcher. Dans la théorie des modes antiques, un mode normal a sa dominante à la quinte; si la corde de la dominante est abaissée à la quarte, l'échelle est dite relâchée.

Relation, n. f. Rapport entre deux intervalles. Ce mot est surtout employé pour caractériser la *fausse* relation, lorsqu'à une note diatonique dans une partie vocale ou instrumentale succède le degré de même nom, mais chromatique, dans une autre partie, ou *vice versa*. On l'applique aussi à la succession de deux notes formant triton entre deux parties différentes. (Voy. *Fonction*.)

Relevage, n. m. Action de démonter, de nettoyer et de remettre en place les tuyaux d'un orgue.

Relatif, adj. qual. Qualificatif des deux modes majeur et mineur du système diatonique moderne qui, étant notés sous la même armure de clef, se trouvent en rapport étroit l'un avec l'autre. La gamme du mode mineur a pour tonique le sixième degré de la gamme du mode majeur : le ton d'ut, gamme naturelle du mode majeur, a pour relatif le ton de la mineur. Ainsi de suite pour chacun des tons résultant de la transposition du mode sur les différents degrés. Pour trouver le ton relatif mineur, on descend d'une tierce mineure au-dessous de la tonique du ton majeur. Ex. : ut majeur — la mineur; ré maj. — si mineur, etc. Pour trouver le ton relatif majeur, on monte d'une tierce mineure au-dessus de la tonique du ton mineur. Ex. : sol mineur — si ♭ majeur; ut mineur — mi ♭ majeur.

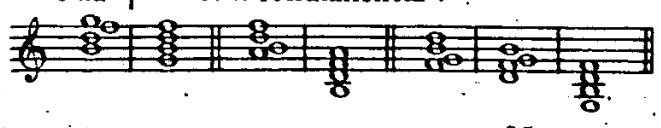
Réminiscence, n. f. Souvenir indécis ou indéterminé, qui fait, en musique, qu'un compositeur utilise des passages, des thèmes d'une autre œuvre, à son insu, emploi inconscient, très différent de l'emprunt ou du plagiat. On en trouve à toute époque, dans les œuvres de musiciens qui ont cultivé le même genre. Ainsi, entre le thème du Presto de la *Sonate en la mineur* de Mozart, et celui de la *Sonate* de Beethoven, op. 23, pour violon, ou encore entre d'assez nombreux passages des *Sonates* de Clementi, qui ont inspiré des passages similaires chez Mozart et chez Beethoven qui les possédait par cœur. Ainsi encore du début de la sérénade de *L'Amant jaloux*, de Grétry (1778), *Tandis que tout sommeille*, et du début de l'air d'Éléazar, dans *La Juive*, d'Halévy (1835). Mais parfois aussi, là où nous pensons entendre une réminiscence, il n'y a que la parenté d'inspiration entre musiciens qui écrivent dans la même forme, le même rythme, le même ton.

Remplissage, n. m. Action d'ajouter les notes destinées à compléter un accord dont seuls la basse et le dessus sont écrits. D'après un article du *Mercure* (1677), Lulli faisait remplir par ses élèves les parties intermédiaires de son harmonie.

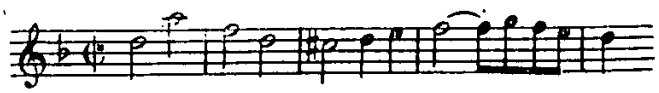
Rentrée, n. f. Réapparition du thème principal ou d'un thème secondaire important, dans le développement d'un morceau.

Renversable, adj. qual. Se dit d'un intervalle dont les deux termes renversés forment un autre bon intervalle, comme la tierce et la sixte. Un contrepoint renversable est basé principalement sur ces intervalles.

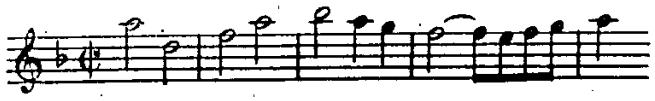
Renversement, n. m. Transport du son aigu d'un intervalle au-dessous du son grave, ou des sons aigus d'un accord au-dessous du son fondamental, ou réciproquement. Par le renversement, un intervalle majeur devient mineur, un intervalle augmenté devient diminué, et réciproquement. L'unisson devient octave; la seconde devient septième; la tierce devient sixte; la quarte devient quinte; la quinte devient quarte; la sixte devient tierce; la septième devient seconde; l'octave devient unisson. Les accords sont susceptibles d'autant de renversements qu'ils comptent de sons différents en outre du son fondamental. Chaque renversement produit un état nouveau et porte un nom spécial, exprimant l'ordre dans lequel sont disposés les intervalles qui le composent. (Voy. *Accord*.) Si, en présence d'un accord renversé, on veut connaître son état fondamental, il faut faire descendre sa note grave de tierce en tierce en la faisant suivre de près par les autres notes, jusqu'à ce que l'on ait obtenu la série de tierces superposées qui caractérise tout accord à l'état fondamental :



Le principe du R. est admis déjà pour le contrepoint dans le *Traité* de Guillaume le Moine, fin du XIVe s. : le R. d'un intervalle dans la même octave ainsi que son redoublement dans l'octave supérieure, sont tenus pour semblables à l'intervalle lui-même, ce qui est le germe du contrepoint double. Le renversement d'un dessin mélodique est un des artifices de contrepoint dont les maîtres anciens ont usé volontiers. Ils en ont tiré des canons ingénieux. Dans la fugue, ou le contrepoint, lorsque le thème était présenté tour à tour dans les deux sens, on le disait exposé *per moto retto* et *per moto contrario*, soit par mouvement direct et mouvement contraire. Dans le n° 5 de l'*Art de la fugue*, de Bach, le thème est donné alternativement et simultanément dans les deux sens. (Voy. ex. noté, article *Mouvement*.) Les numéros suivants du même ouvrage renouvellent l'emploi du renversement en le combinant avec les autres ressources du contrepoint. Le thème principal sur lequel reposent tous les développements de l'ouvrage :



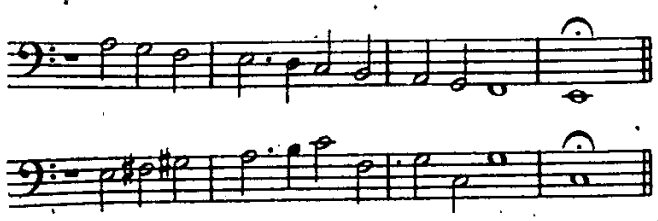
devient par le renversement :



(BACH, *L'Art de la fugue*.)

On a appelé *fugue à miroir*, une fugue à 4 parties (ou autre nombre) dont chaque note se trouve renversée dans une autre fugue de même composition vocale qui lui est associée, de telle façon que la basse de l'une corresponde au soprano de l'autre, le ténor de l'une à l'alto de l'autre, et ainsi de suite. Les nos 12 et 13 de *L'Art de la fugue*, de Bach, sont des pièces à miroir.

Le R. d'un dessin mélodique est quelquefois un procédé expressif, chez



les maîtres anciens et modernes. Monteverde, dans la *Sinfonia* de son opéra *L'Incoronazione di Poppea* (1642), emploie successivement à la basse ces 2 thèmes, dont le second débute par le R. du premier. Pirro (*Esth. de Bach*, p. 37) cite un fragment de cantate de Bach (la Cantate *Barmherziges Herze*, n° 185) où le R. exact du dessin se produit sur les mots : *De même que vous mesurez, ainsi l'on vous mesurera*, les paroles étant chantées 2 fois, la 1re en montant, la 2e en descendant, avec R. Le R. d'un motif est un procédé ancien. On le remarque dans un choral pour orgue de Samuel Scheidt sur le choral *Vater unser*, où le thème se joue au ténor dans sa position normale et à la basse, renversé. Ce n'est nullement un procédé rare ni recherché. On le trouve jusque dans une *Sonate* de Pietro Miroglio, œuvre médiocre. Le thème du refrain apparaît renversé par les flûtes dans l'une des reprises de la *Ronde française* qui termine la *Suite en ré* dans le style ancien, de d'Indy, pour trompette, 2 flûtes et quatuor.

Procédé pédagogique. Le pianiste Henselt (1814-1889) avait pour habitude de faire exécuter séparément et successivement par les 2 mains le même exercice, en renversant son dessin musical ; il préconisait dans cette pratique une gymnastique des mains, dont la direction est opposée.

Répercussion, n. f. Procédé du chant religieux, au moyen âge, par lequel un son était prolongé par un léger tremblement de la voix. Ce procédé, un ornement, est assimilé au trémolo par un commentateur anonyme de Guido d'Arezzo. (Voy. *Strophicus*.)

Répétition, n. f. **1.** Réitération d'un dessin mélodique, dans une forme identique. La R. pure et simple était pratiquée au moyen âge et regardée comme un ornement de la composition, parce que la phrase ainsi répétée était mieux comprise et donnait plus de plaisir à l'oreille. Jean de Garlande, au XIIIe s., en parle en ces termes et la dit usitée dans les rondeaux et cantilènes populaires. C'est ce que l'on a de tout temps pratiqué dans la « reprise ». (Voy. *Imitation*.)

2. *Exercice ou étude, soit individuelle, soit d'ensemble, pour arriver à l'exécution publique d'une pièce musicale. Il peut y avoir des R. partielles, des R. d'ensemble ; la R. générale est celle où tout le personnel est réuni et exécute par avance l'ordre même du programme déterminé.

Répons, n. m. L'une des parties chantées de l'office, dans la liturgie catholique. Dès le commencement de la liturgie, on remarque trois manières principales de distribuer le texte des psaumes et des cantiques, entre le lecteur et le chœur. La première manière consiste à faire répéter par le peuple ou par les chantres les paroles prononcées par le lecteur ou le chantre. C'est ce que l'on appelle proprement répondre, et les chants basés sur ce premier procédé sont appelés répons. Ainsi le chantre dit : *Amavit eum Dominus et ornavit eum*; le chœur reprend (les mêmes paroles). Le chantre dit un verset et le chœur redit le répons, c'est-à-dire répète en tout ou en partie ce qu'il a déjà répondu. C'est là le répons bref. On chantait autrefois de la même manière les répons prolixes, ceux qui suivent chacune des leçons de Matines, et le répons graduel, qui se chante après la lecture de l'épître; c'est-à-dire que le chantre donnait d'abord le corps du répons jusqu'au verset, le chœur le répétait exactement et le reprenait de nouveau après le verset. C'est encore ainsi que se chante l'*Alleluia* de la messe. Dans les répons, les versets sont plus ou moins nombreux, et communément choisis dans le psaume. Quelques-uns, tels que le *Libera me*, de l'office des morts, ont encore actuellement plusieurs versets. Les autres n'en offrent plus qu'un seul. On distingue les *répons-graduels*, les plus importants, en style orné analogue au style du trait; les *répons brefs;* les *répons d'alleluias*. Le texte des répons a servi fréquemment de texte de motets, pour les compositeurs de musique religieuse. La série des 27 répons pour les leçons de *Ténèbres* (voy. ce mot) a été composée à 4 voix par Vittoria (en 1585) et par Ingegnieri († 1592), dont l'œuvre sur ces textes a passé longtemps pour l'œuvre de Palestrina, chantée et publiée sous ce nom, et restituée seulement de nos jours à son véritable auteur.

Réponse, n. f. ‖ **1.** En liturgie, seconde partie d'un petit verset, ou d une acclamation par laquelle l'ensemble répond aux célébrants; ne pas confondre avec le mot répons. ‖ **2.** Dans la fugue, imitation, par une autre partie, du sujet entièrement proposé par une précédente partie. La réponse obéit aux mêmes règles que le sujet, quant à la tonalité. Lorsque le sujet ne module pas, la fugue est appelée fugue réelle et la réponse, réponse réelle; lorsque le sujet module à la dominante, la fugue est dite fugue du ton, et la réponse réponse tonale. La réponse doit entrer aussitôt que la partie qui proposait le sujet a achevé de le faire entendre.

Repos, n. m. A été employé pour désigner le moment d'arrêt sur la médiante (milieu du verset) dans l'exécution du chant liturgique.

Reprise, n. f. **1.** Répétition d'un morceau ou d'une partie de morceau. La reprise est indiquée dans la notation par une double barre verticale qui traverse la portée et qui est munie de deux points, du côté où commence et finit la partie à répéter, de deux points de chaque côté, si les deux parties qu'elle sépare doivent être toutes deux répétées à leur tour.

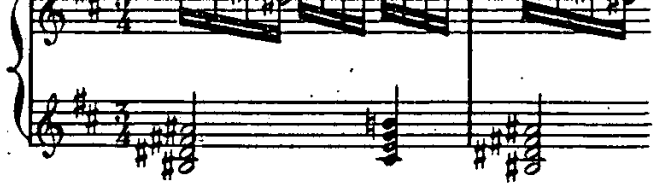
Dans l'ouverture française de Lulli et de son école, on donnait le titre de reprise au 2e mouvement, qui était toujours joué 2 fois. Ce titre est d'ailleurs antérieur à l'ouverture. On le trouve déjà dans les livres de danceries du XVIe s. Le recueil imprimé en 1551 par Susato comme 3e livre de danceries place quelquefois après les basses danses et les bergerettes une ou deux « reprises » ou second mouvement. Ce mot a donc changé de sens. Dans la musique instrumentale du XVIIe et du XVIIIe s., il était d'usage, pour les pièces en solo, que la répétition ou reprise fût faite avec variation improvisée ou « double ». La reprise est de règle dans la première partie des allegros classiques. Les chefs d'orchestre allemands et les musiciens allemands du « Quatuor florentin » paraissent avoir donné les premiers exemples de suppression de la reprise dans les allegros des *Symphonies* de Beethoven. ‖ **2.** T. de facture. Dans les jeux de fourniture, à l'orgue, et les jeux de cymbales, qui sont composés de 3 jusqu'à 7 rangées de tuyaux, il y a reprise toutes les fois que dans une nouvelle rangée figurent des suites de tuyaux rendant les mêmes sons que tout ou partie de la rangée précédente.

Requiem, n. m. L'usage vulgaire désigne sous ce titre la composition de la messe des morts ou *Missa pro defunctis*, à cause du texte *Requiem aeternam*, etc. qui commence cet office. Dans la messe des morts, les chants de joie (*Gloria Patri, Gloria in excelsis, Alleluia*), et le *Credo* sont supprimés, et les paroles *Dona eis requiem* remplacent dans l'*Agnus Dei* les mots *miserere nobis*. La destination et le texte de la messe des morts laissant plus de facilité aux musiciens pour user des procédés du style dramatique, surtout lorsqu'ils peuvent comprendre

dans le texte de la messe des morts, ou messe de *Requiem*, celui de la prose *Dies irae*, on peut remarquer que beaucoup de musiciens modernes l'ont traité. On a estimé au contraire à un dixième seulement du nombre total des messes celui des messes des morts composées au XVIe s. par les maîtres du style polyphonique, qui s'occupaient en première ligne du service de l'église et du répertoire liturgique. Une liste des plus remarquables messes de R. comprendrait, pour le XVIe s., celles de Pierre de la Rue, Fevin, Moralès, Guerrero, Palestrina (1591), Orlande de Lassus (1589), Vittoria, un R. à 4 voix, un autre à 6 voix (1605). Au XVIIe s., la même transformation du style de musique religieuse, qui éloignait les œuvres composées sur le texte de la messe de l'esprit et des formes liturgiques, se fit sentir dans les messes de *Requiem*, qui commencèrent à incliner vers le style de concert et d'opéra. Celle que Fr. Cavalli († 1706) composa pour son propre service funèbre, en réglant son exécution par testament, se relie encore à la liturgie par l'emploi de thèmes grégoriens; elle est écrite pour 2 chœurs et comprend la prose des morts en son entier. Le *Requiem* de Jommelli (1756), plusieurs fois réimprimé et qui passe pour son chef-d'œuvre, a dû sa renommée aux airs à voix seule, avec accompagnement d'orchestre. Le *Requiem* de Mozart, une des plus célèbres œuvres sur ce texte, laissée inachevée par son auteur et terminée par Süssmayer, utilise, pour certains de ses passages les plus fameux, tels que le *Tuba mirum*, les procédés et la disposition employés précédemment, entre autres par Brunetti de Pise, dans un très beau *Requiem* à cinq voix. La *Messe des morts* de Gossec (vers 1780) a été fort renommée, et, sur un type analogue, Cherubini a laissé deux *Requiem*, en *ut* mineur (1816) et en *ré* mineur (1838). Le *Requiem* de Berlioz (1838), composé pour les obsèques du général Damrémont, tué au siège de Constantine, est le type du R. dramatique, purement extérieur, et, dans l'ordre de son texte, ne suit même pas les paroles liturgiques qui lui ont servi de base. Le *Requiem allemand* de Brahms, dont le compositeur a choisi lui-même le texte dans les livres saints, mais en dehors de la liturgie catholique, a été défini « une prédication sur la vie et sur la mort ». Le *Requiem* de Verdi, composé en 1874 pour le premier anniversaire de la mort de Manzoni, excita au moment de son apparition une grande sensation et fut exécuté en concert sur la plupart des scènes italiennes. Parmi les plus modernes des compositions de ce genre, il faut citer le *Requiem* de Saint-Saëns, et le *Requiem* de G. Fauré.

Res facta, = chose faite. On donnait ce nom, entre les XIIIe et XVIe s., aux compositions écrites, par opposition au chant sur le livre, ou contrepoint improvisé.

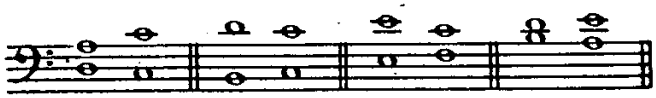
Résolution, n. f. Terminaison ou aboutissement d'un passage mélodique ou d'un enchaînement d'accords sur la tonique ou sur un accord de repos. La résolution est une conséquence nécessaire de l'attraction qui existe entre certains intervalles et qui porte le 4e degré à se résoudre sur le 3e, et le 7e degré, dit note sensible, à se résoudre sur la tonique. La résolution d'une note altérée se fait en montant si l'altération est supérieure (dièse), en descendant si elle est inférieure (bémol). La résolution d'un accord dissonant est dite *naturelle* quand elle s'effectue sur un accord de même tonalité permettant aux notes attractives de suivre leur tendance. Elle est dite exceptionnelle ou *évitée*, quand elle a lieu sur un accord qui ne permet pas aux notes à mouvement obligé de suivre leur tendance. En ce cas, la note attractive privée de sa résolution naturelle doit rester immobile ou ne pas franchir un espace plus grand qu'une seconde majeure. Les résolutions exceptionnelles produisent des cadences évitées et des moyens puissants de modulation. La pratique des résolutions, qui donnait lieu à de nombreuses explications et « recettes » dans les traités classiques et modernes jusqu'à Durand et Dubois, a été élargie par les maîtres contemporains, qui écrivent des enchaînements d'accords autrefois réputés dissonants, tels que accords de 7e par mouvement conjoint, ex. :



(CHAUSSON, *Serres chaudes.*)

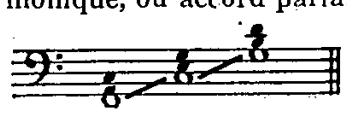
Les règles pour la résolution apparaissent dès les origines de la composition harmonique. Le petit traité

français de déchant du XIIIe s. (publié par de Coussemaker), établit la règle du mouvement contraire entre les parties et celle de la résolution de la tierce mineure sur l'unisson, de la tierce majeure sur la quinte, de la sixte mineure sur la quinte et de la sixte majeure sur l'octave, les tierces et les sixtes étant consonances imparfaites. Les théoriciens de cette époque attachent une importance spéciale à l'avant-dernier intervalle (pénultième) et fixent des règles pour son choix et sa résolution; si la pièce se termine par l'octave, la pénultième sera une quinte si le chant monte d'une tierce; une dixième, s'il descend d'une seconde; si la conclusion a lieu sur une quinte, la pénultième sera une octave si le chant descend d'une tierce; une tierce, s'il monte d'une seconde :



Le *Traité* de Guillaume le Moine (fin du XIVe s.) présage la doctrine de la résolution lorsqu'il dit que dans « l'usage moderne », on regarde que la seconde donne de l'agrément à la tierce, la septième à la sixte, et la quarte à la tierce majeure.

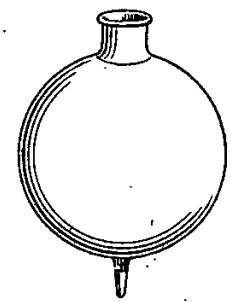
Résonance, n. f. Production d'un certain nombre de sons concomitants d'un son principal émis par une source sonore, et qui en forment les harmoniques, dont l'ensemble donne au timbre sa nature. Le phénomène de la résonance détermine la formation de la gamme diatonique, par les affinités qu'il révèle entre les sons dont elle se compose. Tout corps sonore mis en vibration fait entendre, outre le son fondamental, une série de sons harmoniques ou concomitants d'une acuité croissante et d'une intensité décroissante, dont les deux premiers, perceptibles à l'oreille, se placent à l'intervalle de 12e et à celui de 17e. En opérant le rapprochement de ces intervalles, on obtient l'accord parfait de tonique, tierce et dominante, soit *ut-mi-sol*. Le sol, quinte juste de l'ut fondamental, étant pris à son tour pour son générateur, on obtient un second accord parfait *sol-si-ré*. Mais, si l'on suppose ensuite le son ut engendré par un son fondamental dont il serait la quinte, on se trouve en possession d'une troisième triade harmonique, ou accord parfait, *fa-la-do* :



Il ne restera plus qu'à rapprocher les uns des autres les sons de ces trois accords pour constituer la gamme diatonique majeure :

En procédant de la même manière pour la résonance inférieure, on obtient la gamme mineure. Cette seconde partie de l'étude a donné naissance à la théorie de la division harmonique et arithmétique, exposée en 1558 par Zarlino, et à celle du dualisme, produite au XIXe s. par Von Œttingen, et reprise par Hugo Riemann, puis abandonnée par lui et que Sizes appelle une « théorie des plus abracadabrantes ». (Voy. *Résultant, Sons.*)

Résonateur, n. m. Appareil servant à l'analyse des harmoniques. Chacun a observé qu'un objet sonore peut entrer en vibration par l'influence d'un corps vibrant qui rend le même son dans le voisinage : bobèche d'un flambeau, vitre d'une fenêtre, etc. On met à profit ce phénomène pour construire des appareils appelés résonateurs qui servent à l'analyse du timbre des sons, chacun d'eux entrant en vibration pour répondre à un seul des harmoniques. Si l'on produit devant le résonateur un son complexe, il y choisira le son auquel il peut répondre et qu'il répétera en le renforçant : ainsi seront révélés, par une série de résonateurs, la présence de tel ou tel son, échappant à la perception de l'oreille dans les harmoniques d'un son principal. Les résonateurs de Helmholtz sont des sphères en cristal creuses percées de 2 orifices, dont l'un est un petit pavillon que l'on présente au son soumis à l'analyse et l'autre un petit conduit que l'on approche de l'oreille; pour analyser un son, on le répète successivement devant toute la série des résonateurs en notant ceux qui sont excités et qui rendent chacun un son spécial bien déterminé. Les résonateurs de Kœnig et de Rousselot sont des cylindres à fond mobile dont on fait varier la profondeur. Tandis que les résonateurs sphériques de Helmholtz sont unitoniques, ceux-ci répondent chacun à plusieurs sons, en sorte qu'avec un moindre nombre



Résonateur.

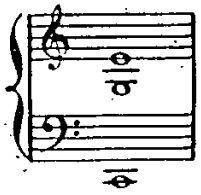
d'appareils, on peut analyser un son. Les résonateurs Marage, construits pour étudier le timbre des voyelles et la position des organes buccaux dans le chant, consistent en une série de moulages.

Respiration, n. f. Action d'introduire dans les poumons la quantité d'air nécessaire. L'acte de la respiration s'accomplit en deux temps : l'inspiration et l'expiration. C'est pendant l'expiration que l'air, chassé des poumons, met en jeu les organes de la phonation. Les physiologistes (p. ex. Garnault) distinguent 3 types de respiration : *diaphragmatique* ou abdominal, qui est le type naturel; *costo-supérieur* ou clavlculaire, type défectueux produit chez les femmes par le port du corset; *costo-inférieur* ou latéral, très défectueux, ayant la même cause. Marage ne distingue que deux modes d'inspiration : 1° par l'élévation et l'écartement des côtes (respiration thoracique supérieure et inférieure); 2° par l'abaissement du diaphragme et le refoulement des intestins. Le même auteur parle des trois types de respiration. La respiration est semblable pour les deux sexes. On doit pouvoir disposer des deux méthodes afin de faire entrer le plus d'air possible dans les poumons sans se fatiguer. On compte en moyenne 16 actes respiratoires par minute. Chaque inspiration fait pénétrer dans les poumons un demi-litre d'air, soit 8 litres par minute, 480 litres à l'heure. Le volume d'air que fait pénétrer dans les poumons une inspiration profonde varie avec la taille et la corpulence de l'individu : 2 l. 50 à 4 l. 75 chez l'homme, 2 à 4 litres chez la femme. Le volume maximum est appelé capacité vitale. (Voy. *Spiromètre.*) L'expiration se fait presque seule, en vertu de l'élasticité des poumons. La position, le vêtement, l'habitude, déterminent chez les différents sujets et chez un même sujet des types différents de respiration. — Il y a un art de la respiration. Marage dit : « Il est inutile d'apprendre à chanter ou à parler si on ne sait pas respirer, et la plupart des voix se perdent non pas tant par une mauvaise méthode que par une mauvaise respiration. Un orateur ou un chanteur doit apprendre à emmagasiner l'air dans les poumons et à ne pas le laisser s'échapper inutilement » car « pendant la phonation, il s'échappe des poumons un certain volume d'air sous une certaine pression; le produit de ces deux quantités : le volume et la pression, donne le travail développé ». La respiration se lie à l'art de phraser. Le sens du discours musical ou de ses périodes est détruit par une mauvaise distribution des respirations. « On doit respirer avant un son filé, dit Lemoine, avant un son contenu d'une longue durée, avant un trait d'une grande longueur, avant un point d'orgue, sur les silences, à la fin d'une phrase. On peut aussi respirer lorsque la ponctuation des paroles le permet, sans qu'il en résulte un contresens dans la musique. » La respiration est de toutes les parties mécaniques de l'art du chant la seule, ou à peu près, sur laquelle le chanteur puisse exercer un contrôle de tous les instants, et dont il soit entièrement le maître. Le moine bénédictin Dom J. Leclerc (?) auteur du traité ms. 20 002 de la Bibl. Nat. (vers 1670), dit que « toute la grâce et la beauté du chant » dépendent de la respiration, et que cependant les maîtres s'en soucient très peu, d'où il arrive qu'on voit tant de chanteurs « qui chantent en fendeurs de bois, j'entends, qui à toutes les notes font un nouvel effort de poitrine, souvent accompagné d'un coup de tête comme si à chaque note ils donnaient d'une cognée sur une bûche ». La place des respirations est indiquée aujourd'hui au chanteur par une virgule tracée au-dessus de la portée. Cavaliere (1600) se servait d'un signe en forme de S qu'il appelait *Incoronata*. L'art de la respiration n'est pas moins utile aux instrumentistes jouant des instruments à vent qu'aux chanteurs. Ce n'est cependant que dans les traités de chant qu'on le voit étudier spécialement. Il n'est pas question de respiration dans la *Méthode pour le basson*, de Ozi (1754-1777) adoptée par le Conservatoire de Paris. La *Méthode de clarinette* de Van der Hagen contient en une page et demie un chapitre sur la respiration où il n'est question que de la place où l'instrumentiste peut ou doit respirer, dans la phrase musicale.

Responsorial, n. m. Livre de chant liturgique contenant les chants de l'office de nuit, dans le culte catholique.

Résultant (son). Qualité du son qui provient de la différence du nombre des vibrations de deux sons réels produits simultanément. Sorge, organiste allemand, a découvert ce phénomène en 1740. Tartini, violoniste italien, a le premier signalé l'existence des sons résultants. Il a remarqué que l'émission sur un violon de la sixte produit ou engendre un troisième son au grave et plusieurs autres moins perceptibles. Cette résonance inférieure a servi de base à la théorie du dualisme. On entend les sons résultants lorsque deux

sons de différente hauteur sont émis et tenus avec force et simultanément : On distingue les sons résultants des sons harmoniques en ce qu'ils ne résonnent pas lorsqu'un son primaire est émis seul : le phénomène ne se produit pas lorsque deux sons primaires différents sont donnés simultanément. Helmholtz divise les sons résultants en deux classes : 1° les sons différentiels, découverts par Sorge et Tartini ; 2° les sons additionnels, découverts par Helmholtz. Les sons résultants appelés différentiels présentent des vibrations en nombre égal à la différence des nombres de vibrations des deux sons primaires. Les sons résultants dits additionnels fournissent un nombre de vibrations égal à la somme des nombres correspondants des sons primaires. L'intensité des sons résultants dépend de celle des sons primaires, mais la condition indispensable à leur production est que les deux sons primaires ébranlent avec force la même masse d'air. Aussi observe-t-on surtout l'existence des sons résultants si l'on expérimente à l'aide d'une sirène polyphone de laboratoire, ou d'un harmonium, où les touches mettent en branle l'air contenu dans un réservoir commun. L'emploi des résonateurs sert à démontrer l'existence des sons résultants, lorsqu'ils échappent à l'oreille, et à déterminer leur situation. Ils sont placés au grave des sons primaires. Si le nombre de vibrations de deux sons entendus simultanément diffère de 20, 25 ou 30 par seconde, l'oreille perçoit un bruit de roulement désagréable ; à partir d'une trentaine par seconde, ce roulement devient un son extrêmement grave, à la limite de la perception musicale. On l'appelle son résultant différentiel. Si la différence du nombre de vibrations entre les deux sons augmente, le son résultant devient moins grave et se perçoit mieux. Deux sons à la quinte l'un de l'autre donneront pour résultant l'octave grave de la note basse. On en a fait une remarquable application à la facture des orgues. (V. *Orgue.*) Les sons résultants renforcent l'harmonie. (V. *Sons harmoniques.*)



Retard, n. m. Prolongation d'une note d'un accord sur l'accord suivant, ayant pour effet de suspendre l'entrée d'une des notes intégrantes de ce second accord. Le retard est appelé quelquefois retardement ou suspension. Le retard tend à se résoudre sur la note dont il tient momentanément la place. Il peut être pratiqué à la fois dans plusieurs parties de l'harmonie : il est appelé simple, double, triple, selon qu'il est employé dans 1, 2 ou 3 parties. On ne peut retarder dans un accord que les notes n'ayant pas besoin de préparation. Mais le retard lui-même doit être préparé.

Retraite, n. f. *Sonnerie militaire indiquant le départ d'un corps de troupe, la rentrée au quartier. Pièce de musique destinée à alterner avec cette sonnerie ou en employant les motifs.

Rétrograde, adj. qual. Voy. *Canon.*

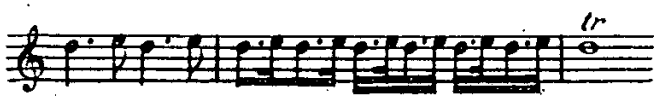
Rf. Abréviation de *rinforzando,* « en renforçant ».

Rhapsodie, n. f. Dans le sens moderne, pièce instrumentale de forme libre, dans laquelle sont rapprochés plusieurs thèmes de caractères différents et d'origine commune, traités en fantaisie. Le compositeur tchèque Jean Tomaschek (1774-1850) passe pour avoir le premier donné ce titre à des fantaisies sur des arts nationaux, écrites pour le piano ; mais ce furent les *Rhapsodies hongroises* de Liszt qui fixèrent le genre. Il en écrivit 19, dont les 15 premières de 1839 à 1855, à la suite de ses premiers voyages de virtuose en Hongrie, et les 4 dernières, à la fin de sa vie. Ces œuvres de haute virtuosité, dont plusieurs sont devenues célèbres, reposent toutes sur des airs populaires, des airs de danse ou des airs militaires ou politiques, magyars. Dans leur agencement, Liszt s'est généralement conformé à l'ordre des mouvements de la danse noble appelée *Palotas,* ou de la danse populaire appelée *Czarda.* Plusieurs des R. ont été orchestrées. Le titre de R. a été adopté par d'autres : *Rhapsodie bretonne,* de Guy-Ropartz ; *Rhapsodie d'Auvergne,* de Saint-Saëns ; *Rhapsodie norvégienne,* de Lalo ; *Rhapsodie cambodgienne,* de Bourgault-Ducoudray ; *España,* de Chabrier, etc.

Rhombe, ou *rhomboïde.* Figure de note dans les livres de plain-chant, du XVIIe au XIXe s. ; intermédiaire entre la *commune* et la *losange* (voy. ce mot), elle a été confondue avec cette dernière dans les rééditions faites au XIXe s. Les anciens auteurs marquaient par cette différence de forme les notes dérivées des anciens groupes grégoriens (*climacus, subpunctis*) qui leur appartient en propre, du losange emprunté à la notation proportionnelle du moyen âge pour exprimer les semi-brèves.

Ribattuta di gola. Terme italien. Ornement employé par les chanteurs italiens surtout aux XVIIe et XVIIIe s. et consistant en une sorte de battement saccadé, fait de valeurs pointées, remplaçant une note tenue. Il est noté en 1658 par l'Allemand Herbst :

en 1739 par Mattheson :



c'est en cet exemple une sorte de préparation au trille. — Ex. antérieur, dans l'*Orfeo* de Monteverde (1608), où cette formule précède un trille et un trémolo :

Ricercar, n. m. ital. pl. *ricercari*. Forme instrumentale en usage au XVIe s. et au XVIIe s. On trouve de petites pièces sous ce titre dans les recueils de luth de Francisco Bossinensis (1509), de Francesco de Milano (1536). Ce ne sont encore que des petites pièces sans plan bien arrêté et sans grand intérêt. Le même titre, assimilé à celui de fantaisie, prend chez Adrien Willaert une acception nouvelle, il désigne des pièces (1549) de grandes dimensions et fuguées, disposées pour l'orgue ou les instruments, à 3 parties. A la même époque les R. de Buus (1547) sont à 4 parties. Ceux de V. Galilei semblent avoir dû servir de préludes et interludes pour le luth, entre des exécutions de danses et de chansons. André et Giov. Gabrieli, vers 1585, cultivent le R. avec plus de tendances aux recherches du contrepoint; on y voit des essais de développement d'un seul thème dans toute la pièce. (Voy. *Tiento*.) Le R. italien et le tiento espagnol sont au XVIe s. le prototype de la grande fugue classique. Un nombre important d'entre eux sont écrits pour l'orgue.

Ricochet, n. m. Coup d'archet « de fantaisie acrobatique » obtenu par rebondissement de l'archet. Il est rarement usité dans la musique de chambre. Il peut devenir élégant et gracieux dans les arpèges sur trois et quatre cordes. Mais les virtuoses l'introduisent dans les morceaux de genre.

Rideau, n. m. Draperie qu'il était d'usage, du XIVe s. au XVIe s., de suspendre devant les buffets d'orgues pour couvrir la montre et les claviers quand on ne jouait pas. L'orgue de la Sainte Chapelle, à la fin du XVIe s., était caché ainsi par un rideau fleurdelisé. Cet usage, jugé inutile, a été abandonné. (Voy. *Volet*.)

Rigaudon, n. m. Danse d'origine provençale, portant le nom d'un maître à danser, Rigaud, qui passe pour l'avoir inventée. Au XVIIIe s., où elle fit fureur, on peut citer le fameux R. de *Dardanus*, de Rameau (1739), forme que l'auteur avait déjà cultivée dans ses *Pièces de clavecin* publiées en 1724. La mesure était à 2/4, le mouvement « gay », la coupe en deux parties, avec reprise finale de la 1re.

Rigoureux. Voy. *Osservato*.

Rinforzando, t. ital. : en renforçant, en augmentant la sonorité.

Ripieno, t. ital. *Basse continue : réalisation de cette basse, ou instruments qui la réalisent.

Risoluto, t. ital., = hardiment, résolument.

Rit., abrév. du suivant.

Ritardando, t. ital., = en retardant, en ralentissant le mouvement.

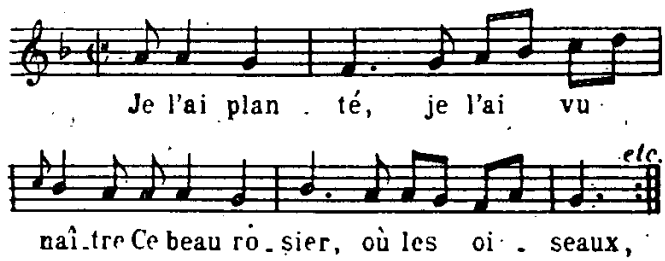
Ritenuto, t. ital., = en retenant; terme indiquant un retard moins important que *ritardando*.

Ritournelle, n. f. La R. écrite apparaît avec les premiers essais de chant monodique, car, auparavant, et depuis plusieurs siècles, on en trouve la description, mais elle était laissée à l'arbitraire de l'instrumentiste. Caccini, Peri, écrivent de petites R. de quelques mesures, dont la disposition instrumentale n'est ordinairement pas fixée, et qui suivent et séparent les strophes. Quoique le mot indique une répétition, un retour de l'objet auquel il s'applique, et qui est une petite suite de mesures exécutées par l'orchestre ou l'instrument d'accompagnement, avant, entre et après les strophes d'une poésie chantée, ce mot a été employé aussi dans le sens de prélude, pour désigner une courte introduction instrumentale. On le trouve en ce sens dans l'*Orfeo* de Monteverde (1607), où il sert même de titre à un morceau en 3 mouvements, brève ouverture. L'avertissement des *Scherzi musicali*,

de Monteverde (1607), dit que, avant de commencer chaque pièce, on jouera 2 fois la R., et que, à la fin de chaque stance, la R. sera jouée par 2 *violini da braccio*, avec à la basse le *chitarrone*, ou le clavecin, ou un instrument similaire. Dans l'*Orfeo*, les R. sont exécutées par des groupes spéciaux à chaque cas et dont la composition instrumentale diffère soit dans une intention de peinture dramatique, soit simplement par recherche de la variété de coloris. Ces morceaux en eux-mêmes sont de peu d'importance et de peu d'intérêt. Les R. portent le nom de prélude dans les opéras français du XVIIe et du XVIIIe s. « En général, aucune espèce de R. ne précède, en quelque recueil que ce soit, les airs de cour du début du XVIIe s. » (Quittard). Aucune R. imprimée. Mais le même auteur est « persuadé qu'un prélude, plus ou moins doctement improvisé, restait toujours de rigueur ». Un peu plus loin, l'auteur signale de petites introductions de 4 mesures, à des airs de P. Auger (1618), Guesdron, Bataille, etc. Il signale une R. pour un dessus et une basse de viole séparant les 3 reprises d'un motet *O gloriosa Domina* dans les *Cantica Sacra*, de Dumont (1652).

Roi [des musiciens, des ménétriers], n. m. *Dès le XIe s., et sans doute cet usage est-il plus ancien, on voit figurer des R. des musiciens, portant la couronne, dans les descriptions ou les représentations d'exécutions musicales. A partir du XIIe s., l'institution des « cours d'amour », et de « puys » pour la poésie et la chanson valait cette qualité et cette distinction à l'auteur des chants couronnés. La dignité de « R. des musiciens » était dévolue pour un an. Lorsque la corporation des ménestriers eût été fondée au commencement du XIVe s., son chef ou président portait également le titre de R., qui resta en usage jusqu'à ce que la ménestrandie eût été supprimée en 1773. Le plus ancien « R. des ménestrels du royaume de France » qui soit connu est Robert Caveron, en 1338; le dernier fut le célèbre violoniste Guignon, qui garda le titre de « R. des violons et maître de tous les instruments », de 1741 à la dissolution de la corporation. Parmi les divers R. qui s'étaient succédé dans cette charge, on peut distinguer Verdelet, cité en 1416-1417; Claude de Bouchardon, hautbois du roi Henri III; Claude Nyon, violon de la chambre de Henri IV; François Richomme, « ordinaire » du roi Louis XIII; Guillaume Dumanoir, chef des vingt-quatre violons, de 1668 à 1691. Au XVIe s., le principal lauréat des puys annuels ne portait plus le titre de R., mais celui de « Prince » : c'est au Prince que les exécutions solennelles, les préparatifs et les frais du banquet de la société incombaient. On peut se demander si le titre de « Prince des musiciens », que l'on voit ajouter au nom de Josquin Després, de Palestrina, d'Orlande de Lassus, ne vient pas effectivement de ce qu'ils auraient été lauréats d'un puy.

Romance, n. f. La R. du moyen âge, antérieure, assure-t-on, aux premiers trouvères, est une chanson en plusieurs couplets de 3, 4 ou 5 vers, suivis d'un court refrain. Le nom et la forme reparaissent dans la 2e moitié du XVIIIe s. La célèbre R. de J.-J. Rousseau, *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*, qui parut, après sa mort, dans le recueil *Les Consolations des misères de ma vie* (1781), se compose, pour le texte, de 4 couplets de 4 vers octosyllabiques, et, pour la musique, de 8 mesures qui se réduisent à 4 + 4, ou deux reprises ne différant que par les 2 dernières mesures :



Martini (Schwartzendorf) passe pour avoir le premier en France écrit des romances détachées avec accompagnement de piano : jusque-là on se contentait d'une basse chiffrée. Il est l'auteur de la charmante et célèbre romance *Plaisir d'amour*. La période révolutionnaire vit éclore quantité de romances sentimentales et larmoyantes, ex., *L'Orphelin adopté par sa nourrice*, de Méhul (1795). Sous l'Empire, vers 1810, Mme de Chastenay constatait une prédilection singulière pour les romances de chevalerie : « il n'était question dans toutes que des vieux châteaux de nos pères, que de preux, que de paladins, même de rosaires et de croix ». Depuis la fin du XVIIIe s., beaucoup de romances instrumentales ont paru, soit transcriptions ou variations de pièces chantées, soit écrites dans le même esprit : Haydn, *Symphonie* dite *La Reine de France*; la R. formant le morceau est un arrangement de romance vocale française; Mozart, *Concerto* pour piano et violon *en ré mineur;*

Beethoven, *Romance* pour violon et orchestre *en fa*; Mendelssohn, ses *Romances sans paroles*, pour piano, etc.

Romanesca, n. ital. f. Fabr. Caroso donne la tablature de luth d'une danse qu'il appelle *Bassa Romana* et qui n'est autre que notre *Romanesque* (1581). « La Gaillarde, dit Laure Fonta, se nommait originairement la Romanesque, parce qu'elle venait d'Italie. » Cette affirmation s'appuye sans doute sur le texte de l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau : « A Orléans, lorsque nous donnions des aulbades, nous avions tousiours sur nos lutz et guiternes la Gaillarde appelée la Romanesque; mais je la treuvais trop fréquentée et triviale. » Il y a un *passemezo* (?) et sa « gaillarde romanesque » dans le ms. de luth de Vesoul. Je suppose que le titre indique une origine locale, une forme de danse spéciale à la Romagne. Dans les *Musiche* de Caccini (1601) se trouve une *Aria di Romanesca*. Le même a dans son *Fuggilotio musicale* (1613), un morceau intitulé *Ottava romanesca*. Le même titre est donné à la même époque par différents maîtres à des pièces différentes. Ce titre chez Caccini, *Ottava romanesca*, ne me paraît pas signifier une « 8e romanesque », mais une pièce de poésie de la forme des *Ottave rime*.

Romanien, adj. qual. *S'emploie pour désigner les signes et lettres ajoutés à la notation grégorienne dans les manuscrits de l'école de Saint-Gall, à partir du IXe s., attribués à un moine Romanus, qui en aurait introduit l'usage. (Voy. *Significative*.)

Rompue (cadence). Voy. *Cadence*.

Ronde, n. f. || **1.** Nom français d'une figure de note, dans la notation moderne, affectant la forme ronde ou légèrement ovale et représentant l'unité de valeur, soit sous le signe C, soit 1, divisible en 2 blanches, 4 noires, etc. (Voy. *Valeur*.) La figure de la R. est dérivée de l'ancienne semibrève de la notation proportionnelle blanche, qui avait la forme d'un rhombe, ou carré dressé sur sa pointe. || **2.** Danse enfantine ou populaire. || **3.** Chanson à danser, qui tire son nom de la disposition des danseurs qui, se tenant par les mains, forment une chaîne fermée et dansent en rond. C'est la danse primitive, celle des enfants. La ronde est toujours vocale, et chantée par les danseurs eux-mêmes. Souvent elle n'a qu'un couplet, répété à volonté; ou bien des couplets où reparaissent des vers du couplet précédent, et où se mélangent des mots sans suite et des onomatopées. Il n'y a pas de forme musicale particulière pour les rondes à danser. Ballard a publié en 1724 un recueil de *Rondes à danser*.

Rondeau, n. m. Pièce musicale où se répète à intervalles réglés la première phrase ou « refrain »; les autres phrases sont dites « couplets ». Tire son origine de la forme poétique du rondel, ou rondellus, populaire au moyen âge, et souvent chantée, forme à intercalations, c'est-à-dire dans laquelle un vers ou un motif entendus dès le début, sont ramenés en refrain avec ou sans variantes et ornements, entre les couplets ou épisodes successifs. On peut constater, dès le XIVe s., que l'*estampie* (voy. ce mot), danse instrumentale, offre la forme du R. : cette forme resta en usage jusque vers la fin du XVIIIe s., où elle se fondit dans le *rondo*. Les suites et les sonates primitives offrent parfois encore un R. I et un R. II, le second étant en mineur, et reprenant le I après lui, ou un R. à variations. (Voy. *Rondo*.)

Rondellus, forme latine du mot *rondeau*. Nom primitif de Canon. Appelé aussi *Rota*, pour en exprimer le plan circulaire. Pièce harmonique mentionnée au moyen âge par W. Odington (vers 1250-1320) et dans laquelle une mélodie, « aussi belle que possible », avec ou sans texte, passe et repasse, à l'état direct ou à l'état de renversement, de l'une à l'autre des deux ou des trois voix. C'est le germe du canon, dont les plus anciens exemples connus portent ce nom.

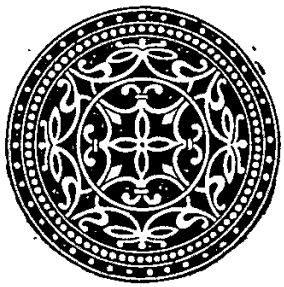
Rondo, n. m. ital. Forme instrumentale primitivement analogue au rondeau français, mais combinée, par Haydn, Mozart et Clementi, avec celle du mouvement de forme sonate. Mozart a adopté, dans la seconde moitié de sa carrière, la forme du R. pour terminer ses *Concertos*, mais en deux acceptions; tout d'abord comme une suite de petites divisions mélodiques toujours renouvelées, puis, plus tard, comme un morceau à reprises, avec intermèdes, dont un en mineur.

Rosace. Voy. *Rosette*.

Rosalie, n. f. *Terme d'école, pour désigner des broderies ou passages décoratifs se répétant de diverses manières conventionnelles.

Rosette, n. f. Ouverture pratiquée au centre de la table d'harmonie, dans les instruments à cordes pincées

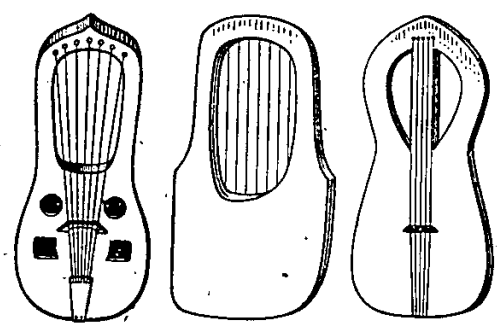
à manche, de la famille du luth, de la guitare, de la mandoline, etc. Cette ouverture remplace les ouïes en forme de *ff* des instruments de la famille des violes et du violon. La rosette est habituellement coupée en forme de cercle. Dans les beaux instruments, elle est fermée par un treillage de bois ajouré ou incrusté, qui prête à la plus riche ornementation. On la trouve aussi dans les clavecins, clavicordes et épinettes, aux XVe et XVIe s.



Rosace ou rosette.
(D'après *Le Joueur de Théorbe*, du Caravage, Musée de Milan.)

Rossignol, jeu de mutation dans l'orgue. (Voy. *Orgue*.)

Rote, n. f. Dans la nomenclature assez confuse des instruments du moyen âge, la rote a deux acceptions : I. C'est un instrument à cordes, à manche et à archet, descendu du chrouth dont son nom même dérive; d'assez grandes dimensions, joué droit, soit posé sur le genou, soit serré entre les jambes de l'exécutant; modèle agrandi de la vièle à archet, avec des échancrures que ne connaissait pas celle-ci et que nécessitait dans la rote la plus grande largeur de la table. La rote était montée de 3 cordes, percée de 2 ouïes à la hauteur du chevalet. On ne connaît pas exactement l'accord de la rote :



Rote (face). Rote (revers). Rote (face).

II. La *rota* ou *rotta* est le psaltérion antique, en forme de Δ grec, appelé tantôt cithare, tantôt psaltérion, tantôt rotta, par les auteurs ecclésiastiques du VIIIe au XIVe s., qui en donnent des descriptions souvent confuses et contradictoires. (Voy. *Lyre* et *Psaltérion*.)

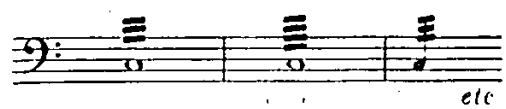
Rotruenge, n. f. Dans le répertoire des trouvères, chanson divisée en couplets avec refrain uniforme à chaque couplet.

Roulade, n. f. Même sens que *Tirade* et *Tirata*.

Roulante. Voy. *Caisse*.

Roulé, n. m. part. passé du v. intr. rouler. Genre de coup d'archet consistant à « faire passer l'appui des doigts et par conséquent la baguette d'un côté et de l'autre sur les crins », afin de « pénétrer plus profondément dans les cordes ». Ce procédé permet « en bien des cas » d'obtenir « une sonorité très émouvante », tout en supprimant le *vibrato* de la main gauche. L. Capet le figure en inclinant le signe du tiré, qui est, à plat ⌐, penché du côté de la touche ⌐, du côté du chevalet ⌐.

Roulement, n. m. Sorte de *tremolo*, exécuté sur les instruments à percussion, principalement sur le tambour et les timbales. Il se marque, comme le tremolo des instruments à cordes, par une note représentant sa

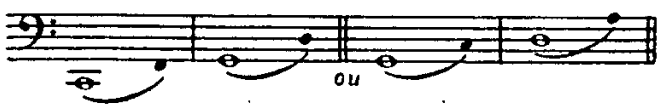


durée, surmontée de barres dont le nombre exprime son degré de vitesse. Le roulement de tambour appelé « à bâton rond » s'exécute comme sur la timbale, par une suite de coups simples frappés alternativement par les deux mains. (Voy. *Grondement* et *Tonnerre*.)

Rubato, t. ital. L'exécution *in tempo rubato*, ou le *rubamento di tempo*, était pratiquée au XVIIIe s. par les chanteurs italiens et consistait à retarder légèrement l'attaque de certaines notes, sans que le mouvement de l'orchestre soit modifié. La mélodie semblait tenue en suspens, et cet effet, lorsqu'il était rendu avec goût, contribuait à l'expression. Tosi le rangeait parmi les procédés dignes d'approbation. Mais, en se généralisant, l'emploi de ce procédé par les chanteurs et par les solistes de l'orchestre engendrait une « marche irrégulière des uns et des autres » qui faisait le désespoir du musicien chargé de diriger l'exécution (*Réflexions d'un patriote*, 1754, cité dans les notes de Tosi). A la même époque, J.-F. Agricola dit que *tempo rubare* signifie dérober à une note une partie de sa valeur et la reporter sur une autre. Nissen rapporte que, dans l'adagio,

Mozart évitait le *rubato* de la main droite pour ne pas rompre l'allure régulière de la mélodie. Dannreuther croit que le *rubato* était pratiqué au XVIIe siècle et il en propose des exemples (supposés) chez Caccini. Au temps de Bach et Hændel, les chanteurs pratiquaient le *rubato* au-dessus de la basse qui restait rigide. Emm. Bach nomme le *tempo rubato* et le définit à la manière classique, qui est, de deux parties superposées jouant à l'unisson en valeurs semblables, faire retarder la partie supérieure, en brisant son rythme, le commencement et la fin de la phrase restant d'aplomb avec la basse. Cet artifice peut être appliqué aux phrases tendres, il convient mieux aux successions dissonantes; il demande du goût et du jugement.

Rubèbe, n. f. Instrument à cordes, à archet en usage aux XIIe-XIIIe s. Elle était montée de 2 cordes, accordées, selon Jérôme de Moravie, à la quinte l'une de l'autre, et fournissait une étendue de dix sons :



Le manche était un prolongement de la table. Le fond était bombé et allait en s'amincissant jusqu'au cheviller. On la jouait en la tenant comme le violon ou l'alto. (Voy. *Rebec.*)

Rythme, n. m. « Division méthodique, reconnaissable à l'oreille, du temps que remplit l'exécution d'une œuvre musicale » (Combarieu, *Théorie du R.*, 14). Ne pas confondre le rythme avec la mesure (voy. ce mot). C'est celui des éléments du langage sonore dont la perception et la reproduction sont le plus faciles. Tout a un rythme dans la nature. L'enfant, l'homme primitif, l'homme non cultivé, sont sensibles au rythme de la phrase musicale avant de l'être à la ligne mélodique. Ils trouvent dans le rythme sonore l'équivalence du rythme de la circulation, de la respiration. Le pas, les mouvements du travail, de la danse, de la natation, se rythment nécessairement. Dans une mélodie enseignée par l'audition, l'enfant et le chanteur non exercé retiendront le dessin rythmique avant le thème mélodique; ils pourront se tromper plus souvent et plus longtemps quant aux intonations, que quant aux points de repère rythmiques. Les chants de travail sont rythmiques par essence, depuis le simple cri « O-hisse » des manœuvres qui accomplissent un effort collectif jusqu'aux mélodies des fellahs qui rament sur le Nil et des bateliers de la Volga. Le rythme éveille les images motrices par l'intermédiaire des impressions auditives. Le rythme est l'équivalent musical de la ponctuation dans le discours. Dans la pratique de l'exécution musicale, l'observation et le rendu du rythme constituent le phrasé, sans lequel le sens et l'expression de la pensée musicale n'existent plus. La bonne exécution rythmique constitue l'art de *phraser*. (Voy. *Phrasé.*)

Dans le traité de saint Augustin, *de Musica*, inachevé, l'auteur n'a traité que du rythme, et sa classification des rythmes musicaux n'est autre que celle des rythmes du discours. La *quantité* et l'*accentuation* des mots latins règlent donc uniquement le rythme du chant liturgique. Le principe de l'égalité des notes dans le plain-chant se concilie avec l'observation de l'intensité, basée sur l'accentuation. L'élément rythmique s'exprime dans la notation neumatique d'une manière obscure qui a prêté à des interprétations contradictoires. Les signes de cette notation prennent des acceptions rythmiques qui paraissent variées parce qu'elles sont dans la dépendance de l'accentuation des paroles. Ce n'est qu'à une époque récente que la théorie du rythme musical a occupé les artistes et les savants. Mattheson, en 1738, en reconnaissait l'importance, mais la regardait comme une « science confuse ». On est venu à son étude par le chemin de la littérature et de la métrique des anciens, en appliquant au discours musical les procédés d'analyse usuels dans l'étude de la poésie grecque. L'ouvrage de l'Allemand Westphal sur la théorie de la rythmique musicale (1880) donna le branle. Après l'ouvrage de Westphal sont venus ceux de Mathis Lussy (1885), Combarieu (1897), H. Riemann, Poirée (1900). Des études spéciales ont été dirigées vers le rythme du chant grégorien, subordonné à celui de la langue latine et que la tyrannie de la mesure symétrique n'était pas venu détruire. (Voy. *Chant grégorien.*) Les diverses écoles musicales de toute époque et de toute civilisation ont ainsi donné lieu, de notre temps, à des études variées et à des publications spéciales, traitant chacun de ces points, et auxquelles on ne peut que renvoyer ici.

Rythme *oratoire*. On a appliqué depuis deux siècles environ ce terme à l'exécution du plain-chant liturgique,

pour exprimer que le R. doit suivre le mouvement du discours, avec la même liberté et des inflexions analogues.

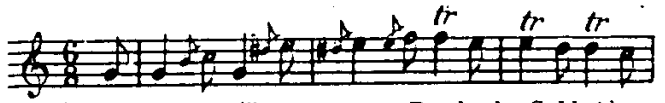
Rythme *libre*; R. *mesuré*. Ces deux expressions s'opposent l'une à l'autre. Mesuré exprime la régularité des casiers rythmiques exprimés par les mesures; libre indique le mélange des R. et des périodes. Ne pas confondre « mesuré » avec « métrique ». (Voy. *Mètre*.)

Rythme *métrique*. Les musiciens français de la fin du XVIe s. qui composèrent sur les « vers mesurés » de Baïf et de ses contemporains prétendaient créer des R. musicaux analogues aux R. prosodiques des langues anciennes, transportés dans la poésie française. Or, une distinction capitale n'a pas été aperçue d'eux : les langues anciennes ont leur *prosodie* basée à la fois sur l' « accent tonique » et sur la « quantité » grammaticale ou conventionnelle de chaque syllabe, suivant qu'elle est longue, brève ou commune; au contraire, sauf exception, les langues modernes n'avaient point cette quantité. Chez les anciens, l'accent était indépendant de la longueur ou de la brièveté des syllabes; la *prosodie* était donc indépendante de la quantité. Dans les langues modernes, on a tendance, au contraire, à confondre l'une et l'autre, et à rendre longues les syllabes toniques. De plus, les humanistes ne se sont pas aperçus qu'en prétendant faire suivre à la musique la quantité rigoureuse des syllabes, ils outrepassaient les prescriptions des rythmiciens antiques : Denys d'Halicarnasse pour la langue grecque, comme saint Augustin pour la latine, donnent de frappants exemples de ce que le musicien antique ne s'asservissait nullement à la rigueur du R. grammatical. Enfin « les savants de la Renaissance n'ont discerné que des pieds dans les vers antiques; ils n'ont pas su les organiser en mètres ». Ce travail fut « une tentative artificielle de remonter à la source de l'art occidental ». Ce sont des « pastiches postiches » où se rencontrent d' « aimables compositions » et qui produisirent, « si l'on oublie les intentions et les prétentions des auteurs, des résultats rythmiques intéressants, parce qu'imprévus » (Emmanuel). Au XVIIe s., on cite dans l'air *Heureuse une âme indifférente* du prologue de *Phaéton*, de Lulli (1683), un mélange curieux des mesures binaire et ternaire. Mais, si cette liberté du R., basée d'ailleurs sur une juste déclamation, se trouve encore chez Rameau, la tyrannie de la mesure et celle de la carrure s'implantent et persistent longtemps.

Les compositeurs ont, de tout temps, cherché dans les déformations rythmiques le moyen de varier leurs thèmes. (Voy. *Suite*, *Variation*.) Au XIXe s., ce procédé a été poussé à un degré très haut. Sans citer les modifications, que tout musicien connaît, des leitmotive de Wagner, voici deux exemples caractéristiques empruntés à l'école française.

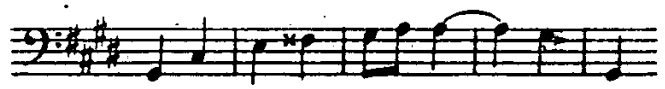
Transformation du thème conducteur dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz :

(1er morceau : *Allegro agitato.*)

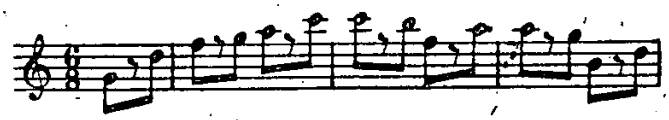


(5e morceau : *Ronde du Sabbat.*)

Il y a une déformation analogue dans *Le Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, où le motif d'*Hercule gémissant dans les liens qu'il ne peut briser*, exprimé par les altos, violoncelles, contrebasses, bassons et trombones en rythme égal binaire,



devient un six-huit moqueur (clarinette et hautbois), pour exprimer les railleries d'Omphale parée de la peau du lion :



Les compositeurs contemporains, en cherchant à s'affranchir de la tyrannie de la « mesure », soit volontairement, soit d'instinct, reproduisent les diverses formes rythmiques en usage aux différentes époques de l'histoire de l'art, ou en trouvent de nouvelles, dont la raison d'être et la justification ne se peuvent trouver qu'en rapport avec la définition générale donnée en tête de cet article.

Rythmicien, n. m. Celui qui s'occupe de l'étude du rythme.

Rythmique, n. f. Science du rythme dans la poésie et la musique.

Rythmologiste, n. m. Néol. peu usité, admis par Littré avec la définition : celui qui s'occupe du rythme et de la prosodie dans les langues.

S

S. Lettre désignant dans la notation allemande l'altération d'une lettre par le bémol (As = la bémol ; ou après les consonnes : es ; Ges = sol bémol). Lettre désignant un passage en solo ; dans les livres liturgiques, la partie de la schola, par exemple, dans le chant de la Passion.

Sabot, n m. *Violon grossier et rudimentaire, comme la lire et la gigue des jongleurs du moyen âge, creusées dans un morceau de bois. Par extension, instrument sans valeur.

Saboter, v. tr. *Jouer d'une manière grossière ou avec laisser-aller.

Sac, n. m. *Réservoir d'air des instruments du type musette.

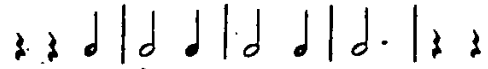
Sacqueboute. Voy. *Saquebute*.

Salicional, n. m. Du latin *salix* = saule. L'un des plus beaux jeux à bouche de l'orgue. Ses tuyaux se font d'ordinaire en étain, avec un diamètre un peu plus élevé, relativement à leur longueur, que dans les jeux de gambe. Le timbre en est doux. On le construit ordinairement en 8 pieds, mais quelquefois en 4, et, pour le pédalier, en 16 pieds.

Saltation, n. f. *Action de sauter, dans la danse.

Sambuque, n. f. *Variété antique de psaltérion.

Saltarelle, n. f., de l'ital. *saltarello*, danse ancienne à mouvement ternaire. Le manuscrit italien de Guillaume l'Hébreu, en 1416, classe cette danse sous le nom de « saltarelle appelée pas de Brabant », comme 3e pas ou 3e mesure de la basse danse, de 2/6 plus rapide que celle-ci. D'après plusieurs auteurs, le *saltarello* serait une sorte de *gaillarde* (voy. ce mot) introduite sous ce nom en France au XVe s., et succédant à la *pavane*, qui est le nom français, d'après certains auteurs, du *passo e mezzo*. On trouve déjà ce terme, sous la forme *sauterelle*, dans le recueil de luth publié par Attaingnant en 1529, et qui ne renferme que des danses. Elles sont mesurées à 3. Un *Saltarello* du livre de danceries de P. Phalèse, 1583, se compose de petites phrases de 4 mesures à 3/4, commençant en anacrouse sur le 3e temps de la mesure de début, et uniquement sur ce rythme particulier. Au XIXe s., Mendelssohn



a donné ce titre au finale de sa *Symphonie italienne*.

Salicus, n. lat. Figure de la notation neumatique, confondue parfois avec le *scandicus* (voy. ce mot).

Salut, n. m. Cérémonie du culte catholique, qui a lieu après l'office et dont la destination est de donner aux fidèles une bénédiction solennelle avec le Saint-Sacrement. Le chant du *Tantum ergo* y est obligatoire. On le fait ordinairement précéder de quelques chants en l'honneur de la Sainte Vierge ou des Saints. Le Salut est « extra-liturgique ». Son usage ne s'est généralisé qu'au XIXe s. Son répertoire est variable et ne se trouve pas réglé, comme celui des autres offices, par des livres spéciaux. Le salut, dès le XVIIe s., a été le prétexte d'exécutions de morceaux de musique importants, grands motets, soli avec orchestre, etc. Les saluts que dirigeait Lorenzani dans l'église des Théatins, à Paris, vers 1685, attiraient de nombreux auditeurs. Dans la même ville, en ce siècle et au suivant, on se portait à l'Oratoire pour y entendre le *Rorate* aux saluts de l'Avent, ou chez les Jésuites de l'église Saint-Louis (actuellement Saint-Paul-Saint-Louis) pour les *O filii* en musique aux saluts de Pâques.

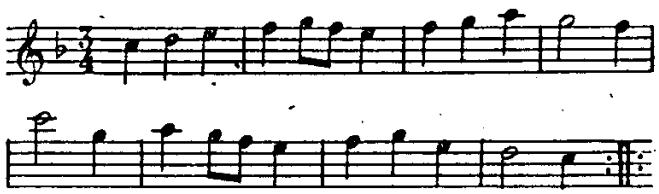
Sanctus, mot latin. Partie de l'Ordinaire de la messe, qui succède à la préface eucharistique et commence par ce mot. Le S., chanté par le chœur, forme un tout, ponctué par les deux phrases sur *Hosanna in excelsis*, qui encadrent le *Benedictus*. Les deux *Hosanna* sont ordinairement semblables ; parfois aussi le second, qui est la coda de toute la pièce, offre une variation plus ou moins développée du premier.

Le S. a été traité fréquemment par les maîtres polyphonistes, et forme le quatrième morceau des messes en musique. (Voy. *Hosanna*.)

Saquebute ou **Saqueboute**, n. f. Vocable donné aux XVe-XVIe s., à

la basse-trompette, appelée depuis trombone. La S. fut avec le cornet les premiers instruments qui pénétrèrent dans l'église. Leur participation à une messe est mentionnée en 1503 à Innsbruck. C'étaient les saquebutes du roi des Romains. — Au Camp du drap d'or, celles du roi de France, François Ier, se firent entendre avec les chantres pendant la messe en plein air, 1520. La S. servait de basse-contre dans les familles de hautbois, de cornets à bouquin et de flûtes.

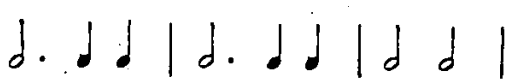
Sarabande, n. f. Pièce noble, de mouvement lent, à 3/2 ou 3/4 avec le second temps appuyé. La S., dit Mersenne (1636), « a été inventée par les Sarrazins, ou Mores... ». Il la croit venue d'Espagne. « Elle se danse au son de la guiterre, ou des castagnettes, et ce par plusieurs couplets sans nombre.... » L'*Orchésographie* (1583) ne la mentionne pas. Mais des allusions à cette danse existent chez Shakespeare et chez Cervantès. Celui-ci la distingue de la chacone et de la folie. On trouve chez les Italiens du XVIIe s. des pièces toutes différentes appelées S. qui se jouaient vite, avec le 1er temps appuyé :



(VITALI, *Sonates à 6*, op. XI, 1684.)

Prætorius ne connaît que la S. courante de forme ternaire simple et gaie. C'est probablement peu à peu qu'elle devint grave et majestueuse, et se rythma à 6 temps, par deux mesures de 3 réunies :

La transformation est accomplie lorsque la S. s'introduit dans les *Suites* de Hændel, de Bach, dans les *Concerts royaux* de Couperin. L'air de Rinaldo, de Hændel (1711) est une S. de son opéra précédent, *Almira* (1704). Les plus anciennes S. allemandes paraissent celles du recueil de Prætorius, *Terpsichore* (1612). Il y en a deux, qui n'ont chacune qu'une reprise, et partiellement le rythme :



Les Allemands du XVIIe s., depuis 1660 environ, la mettent souvent dans leurs Suites. Mattheson distingue les S. à chanter, à jouer et à danser. Le caractère grave et lent s'affirme dès Muffat.

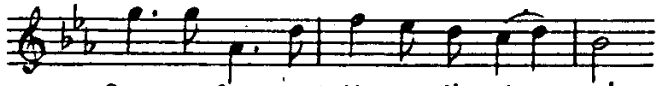
Sarrussophone, n. m. Instrument à vent en cuivre, à tube conique et à anche double, dont le type primitif a été inventé par Sarrus, chef de musique vers 1863. On construit le sarrussophone en huit dimensions échelonnées, dénommées sopranino en *mi* ♭, soprano en *si* ♭, contralto en *mi* ♭, ténor en *si* ♭, baryton en *mi* ♭, basse en *si* ♭, contrebasse en *mi* ♭, contrebasson en *si* ♭. Le S. se rapproche de près, comme sonorité, des variétés graves de l'ancien hautbois : hautbois de chasse, bombarde, etc. Il fournit une octave et une tierce chromatique en sons fondamentaux, une octave aiguë par la pression des lèvres sur l'anche et par le secours d'une clef qui fait octavier les sons, et quelques degrés supplémentaires enharmoniques. Le S. ou plutôt un ou 2 instruments de ce type, les graves, se sont acclimatés dans la musique militaire française où ils remplacent le basson et le contrebasson. Les 2 types employés sont les S. contrebasse en *mi* ♭ et en *ut*, ce dernier remplaçant aussi le contrebasson dans l'orchestre symphonique. Le S. contrebasse en *mi* ♭ est seul employé dans les musiques d'harmonie. On l'écrit en *ut*, en clef de fa 4e ligne, il sonne une sixte majeure plus bas. Son étendue est :

avec tous les intervalles chromatiques. Il remplace ou double les contrebasses à cordes dans les musiques d'harmonie. Saint-Saëns a employé le S. dans l'orchestre de son opéra *Étienne Marcel* (1879), Massenet dans *Esclarmonde* (1889).

Saut, n. m. Mouvement d'une partie vocale ou instrumentale qui se porte sur un intervalle éloigné ou d'une intonation difficile. La théorie de l'harmonie proscrit, dans l'enchaînement des accords, les sauts de sixte majeure, de septième, de neuvième et au delà, et les mouvements d'une partie vers un intervalle augmenté ou diminué. Ces règles sont constamment enfreintes dans la pratique de la composition

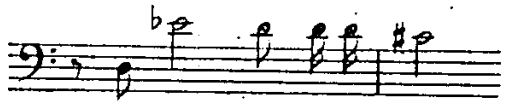
en style libre. Le saut est au contraire enployé dans le style dramatique.

Saut de 7e en descendant :



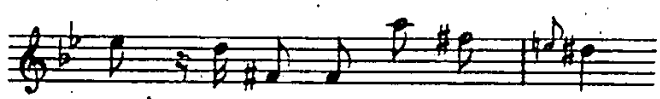
(Gluck, *Armide*, acte V, sc. 1.)

Saut de 9e mineure en montant :



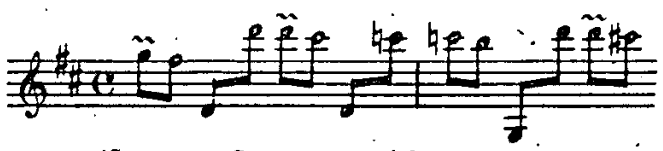
(H. Février, *Le roi aveugle*, acte I, sc. 7.)

Les anciens maîtres tiraient parti du saut pour exprimer les sentiments violents. Doni (1593-1647) parle des « intervalles extraordinaires » qui traduisent les plaintes entrecoupées. Bach place des sauts de neuvième dans des dessins décrivant la douleur du péché, l'angoisse des remords, et aussi la fureur d'Hérode, le repentir de Judas, et, comme il ne craint pas de jouer sur les mots, il place un saut de dixième sur le mot *weit* (loin), dans cette phrase:



(Bach, Cantate, *Jesu, der du meine Seele.*)

Dans la musique instrumentale, les sauts les plus distants se présentent. Ils sont particulièrement réalisables sur les instruments à archets, où les virtuoses les emploient en effets piquants ou éblouissants d'exécution.

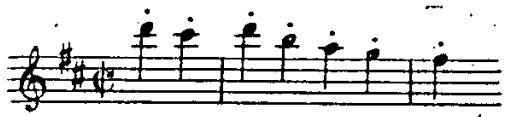


(Guignon, *Sonate* pour violon, op. 4, n° 3.)

Sautereau, n. m. Partie essentielle du mécanisme du clavecin, consistant en une petite planchette de bois mince dressée verticalement sous chaque corde et terminée à son extrémité supérieure par une sorte de griffe taillée dans une plume de corbeau. Lorsque l'exécutant presse sur la touche, le sautereau se trouve lancé vers la corde, que le bec de plume pince en dessous.

Sauterelle. Voy. *Saltarelle.*

Sautillé, part. employé substantivement. Procédé d'exécution consistant à détacher légèrement, sans la marteler, chaque note d'une phrase musicale. Dans le jeu du violon, le S. s'obtient en faisant rebondir doucement la partie médiane de l'archet sur la corde. On indique le S. par des points placés au-dessus des notes.



(Beethoven, *IXe Symphonie*, trio du Scherzo.)

Ce rebondissement s'obtient par l'application du détaché dans une division de l'archet très réduite; on obtient par son moyen des nuances d'une extrême légèreté. Le S. diffère par là du détaché, et il diffère du *Spiccato* en ce que l'archet y est maintenu « à la corde ».

Sautillement, n. m. Action d'employer le jeu sautillé.

Sauver, v. trans. « Sauver une dissonance » s'emploie, en terme d'école, pour indiquer que la résolution de la dissonance, qui devrait se faire normalement sur le degré inférieur, est dissimulée par un autre artifice harmonique.

Savart, n. m. Nom d'un très petit intervalle, tiré du nom d'un acousticien célèbre et pris pour unité dans la mesure des intervalles; on divise l'octave en 301 S., que l'on désigne dans les formules par la lettre grecque *sigma* σ. La division en S. est obtenue en prenant, au lieu des rapports musicaux, les nombres qui en sont les logarithmes, et en multipliant ces logarithmes par 1 000. Les intervalles de la gamme majeure de Zarlino se chiffreront en S. :

0 51 97 125
unisson, seconde, tierce, quarte,
176 222 273 301.
quinte, sixte, septième, octave.

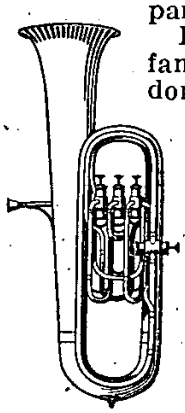
La distance entre les intervalles serait :

51 46 28 51 46 51 28
unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, octave.

Cette division serait applicable à toutes les gammes puisqu'elle est basée sur les logarithmes. Elle est d'une lecture infiniment plus claire et plus simple que celle des rapports des sons, pour la mesure des intervalles. (Voy. *Cent*, *Logarithme*, *Gamme*.) Laloy se prononce contre la division en savarts : « On s'arrange toujours pour que l'unité corresponde à l'un des phénomènes étudiés. Le S. ne correspond à rien, l'intervalle qu'il exprime étant absolument étranger à la musique. Il était bien facile de prendre comme base du système de logarithmes un nombre correspondant à un intervalle musical : à l'octave, ou au ton, ou au demi-ton ou au comma $\frac{81}{80}$ ».

Le nom de Savart aurait dû être le nom de Sauveur, car en 1697 ce savant avait proposé un « nouveau système de musique » comprenant une division de l'octave en 301 *heptameries*, réparties en 42 *meries*.

Saxhorn, n. m. Instrument à vent à embouchure et à pistons, inventé par Ad. Sax vers 1845.

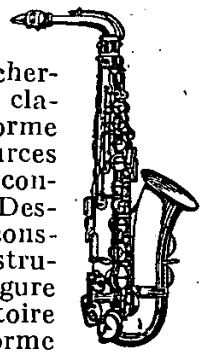


Saxhorn.

Les S. forment une famille de sept instruments dont les quatre plus aigus sont appelés bugles, et les trois autres S. basse ou tuba, bombardon et tuba contrebasse. Ils sont accordés en descendant par quartes et quintes dans l'ordre suivant : I, petit S. ou bugle à pistons, sopranino en mi ♭; II. S. ou bugle à pistons, soprano en si ♭ (une quarte au-dessous. C'est l'instrument type). III. S. ou bugle à pistons alto en mi ♭ (une quinte au-dessous de II, une octave au-dessous de I). IV. S. ou bugle à pistons ténor ou baryton en si ♭ (une quarte au-dessous de III, une octave au-dessous de II). V. S. basse ou tuba, construit au même diapason que IV, mais avec un tuyau plus large, et pouvant descendre jusqu'à la fondamentale. VI. S. basse grave ou bombardon (une quinte au-dessous de IV et V, une octave au-dessous de III). VII. S. tuba contrebasse (une quarte au-dessous de VI, 2 octaves au-dessous de II).

Les quatre premiers ne sont employés que dans les bandes et fanfares. Les 3 derniers, tubas et bombardon, pénètrent dans l'orchestre. (Voy. *Bombardon*, *Bugle à pistons*, *Tuba*.)

Saxophone, n. m. Instrument à vent à tuyau conique, en cuivre, et à anche battante appliquée sur un bec analogue à celui de la clarinette. C'est en cherchant à construire une clarinette de nouvelle forme et de plus de ressources que les modèles alors connus, que le facteur Desfontenelles de Lisieux, construisit en 1807 l'instrument, en bois, qui figure au musée du Conservatoire de Paris et dont la forme extérieure aussi bien que le principe constitutif annoncent le S. Celui-ci, œuvre d'Adolphe Sax, dont il passe pour « la plus belle création », a reçu peu à peu des perfectionnements de détail portant sur l'étendue sonore et sur le doigté et dus à plusieurs facteurs qui lui ont appliqué tantôt une partie de mécanisme de la flûte Bœhm, et tantôt leurs propres perfectionnements. D'une manière générale, les S. forment actuellement une famille de six individus, dits, selon leur ambitus, *Sopranino*, *Soprano*, *Contralto*, *Ténor*, *Baryton* et *Basse*, et qui s'établissent par séries accordées soit en fa et ut (série A, proposée de préférence pour l'orchestre symphonique), soit en mi ♭ et si ♭ (série B, destinée spécialement aux corps de musique d'harmonie, militaires ou civils). Chaque instrument fournit une échelle chromatique de 2 octaves et une quarte. Les 15 premiers degrés chromatiques s'obtiennent en sons fondamentaux, au moyen de clefs ou palettes ouvrant des trous latéraux qui diminuent chacun la longueur du tube de la valeur d'un demi-ton chromatique. Les 2es harmoniques, ou octaves des fondamentales, se produisent en faisant octavier l'instrument, à l'aide de clefs spéciales qui facilitent le partage de la colonne d'air. Les derniers degrés à l'aigu s'obtiennent par l'emploi de clefs spéciales. Le timbre du S. est particulier à cet instrument. La faculté de varier l'intensité du son prête à des effets de nuances très déliés. La sonorité est pleine. Le médium de chaque modèle prête au cantabile. Le doigté permet des traits rapides et des effets d'agilité, meilleurs en sons liés. L'emploi à l'orchestre est plutôt exceptionnel. Le S. paraît en solo chez les modernes. Gevaert ne cite en exemples que deux fragments de *Hamlet*, de A. Thomas. Il y a une œuvre de d'Indy, un *Choral varié*, pour S. et orchestre (op. 55; 1903). La famille



Saxophone.

des S. est admise dans les orchestres militaires français et belges.

Saxo-tromba, n. m. Instrument à vent, à embouchure et à pistons, inventé par Ad. Sax et formant une famille de sept individus échelonnés à la manière des saxhorns, par quartes et quintes descendantes, de si ♭ en mi ♭, et ainsi de suite. Les sept individus sont qualifiés : soprano suraigu, sopranino, soprano, alto, baryton, basse et contrebasse. Leur timbre est intermédiaire entre celui du cor et celui du saxhorn. Ces instruments n'ont pas été admis dans l'orchestre. Ils figurent rarement dans les bandes militaires.

Scander, v. tr. ‖ **1.** Diviser une phrase suivant le rythme qui lui convient. ‖ **2.** Marquer fortement les divisions rythmiques.

Scandicus, n. m. lat. Figure de la notation neumatique du chant grégorien pour exprimer la réunion de trois sons ascendants sur une syllabe; elle se forme par la jonction d'un point à un podatus, ou d'un podatus à une virga :

La notation neumatique comprenait en outre 2 formes plus compliquées du même signe, le *S. flexus* et le *S. subpunctis*.

Scansion, n. f. Action de scander.

Schalmei. Voy. *Chalumeau*.

Schéma ou *Schème*, n. gr. neutre, signifiant figure ou forme; m. en fr. Noyau d'un dessin rythmique ou mélodique, dégagé par l'analyse de son revêtement ornemental.

Scherzando, t. ital. signifiant « en badinant », « en jouant d'une manière piquante ».

Scherzo, n. m. ital., = jeu ou badinage. Monteverde a publié en 1628 sous le titre de *Scherzi musicali* une collection de pièces à trois voix avec instruments, de style léger et presque populaire. Ce titre avait été employé dans le même sens par Ant. Brunelli en 1614 et suiv., par Ant. Cifra en 1613 et suiv. (cinq livres et deux de *Scherzi sacri*). On trouve quelquefois le titre de S. pour des morceaux en remplacement de menuet dans la symphonie dès le XVIIIe s. Mais c'est Beethoven qui fut le vrai créateur du S. moderne, plus rapide, plus vif et plus développé que le menuet. Le S. conserve du menuet la mesure à 3/4 et le plan avec trio; mais ce plan se modifie et se varie par le double retour du trio, puis par l'introduction de deux trios différents (Schumann). Beethoven fait alterner le rythme pair et le rythme impair dans le S. de la 9e *Symphonie*. Mendelssohn écrit un S. dans sa *Symphonie écossaise* (1862).

S. chez les modernes : *La reine Mab*, dans *Roméo et Juliette*, de Berlioz; *L'Apprenti sorcier*, de Dukas (1904) est intitulé « S. pour orchestre ». (Voy. *Sonate*.)

Schola. Voy. *Scola*.

Schottish. V. *Scottisch*.

Sciolto, t. ital. exprimant le coup d'archet appelé « grand détaché ».

Scola cantorum, t. lat. signifiant « association des chantres ». Association de chantres liturgiques, fondée à Rome par saint Grégoire le Grand à la fin du VIe s. Le mot *scola*, dans la langue juridique latine, signifiait une association de personnes ayant mêmes intérêts professionnels. La *Scola cantorum* romaine, qui fournissait des chantres aux basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Jean-de-Latran, était en même temps une école où s'enseignaient et se conservaient les principes du chant liturgique. (Voy. *École*.) *A l'imitation de la *Scola cantorum* romaine, les grandes cathédrales et abbayes voulurent avoir la leur. Peu à peu, il s'en fonda dans les principales églises de tout l'Occident : le terme a toujours continué d'être employé dans les livres liturgiques latins pour désigner ce qu'on appelle habituellement en France la *maîtrise* ou la *manécanterie* (voy. ces mots). De notre temps, ce terme a été repris pour désigner des groupements libres ou des associations consacrées principalement à l'étude et à la pratique du chant religieux. Ce fut là l'origine de la fondation par Ch. Bordes, Al. Guilmant et d'Indy, sur l'initiative de l'abbé Perruchot, en 1896, de l'École devenue justement célèbre.

Scolastique, adj. qual. Qui se rapporte à l'enseignement des écoles.

Scottisch, n. f., *mot anglais signifiant « écossaise ». On l'écrit aussi avec l'orthographe allemande : schottisch. Danse à deux temps d'un mouvement modéré, transformation de l'ancienne « écossaise » (voy. ce mot), à quatre temps, et connue aussi sous le nom de « valse écossaise », dans les premiers temps de sa vogue,

vers 1830. La S. a cédé la place à la polka, dont le rythme est à peu près le même, quoique moins modéré.

Sdruccioli, t. ital. Le 1er livre de *Madrigaux à 4 voix* de Ruggiero Giovanelli a pour titre dans ses nombreuses éditions, depuis 1587, *Gli Sdruccioli di R. G.*, etc. « Ces madrigaux « in sdrucciolo », dit-il dans la dédicace, ont plu à tous les virtuoses, puisque le même style a été ensuite employé par Sannazaro « poiche il Sannazaro hà cosi vagamente spiegato in questo stile i suoi concetti », etc.

Secco, adj. ital., = sec. *Sorte de récitatif simple, s'opposant au récitatif dramatique et expressif.

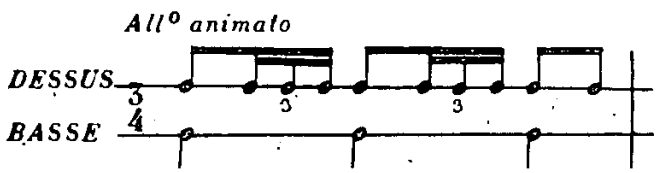
Seconde, n. f. Intervalle de deux degrés. On distingue la seconde majeure *ut-ré*, qui contient un ton; la seconde mineure *ut-ré-♭*, qui contient un demi-ton diatonique; la seconde diminuée *ut-ré ♭♭* ou *ut-♯ ré ♭*, intervalle enharmonique équivalent, dans la gamme tempérée, à l'unisson; et la seconde augmentée *ut-ré-♯*, qui contient un ton et 1 demi-ton chromatique. Au point de vue contrapontique, la seconde est classée parmi les dissonances. (Voy. *Dissonance.*)

Secundo, secunda, adj. qual. ital. signifiant « second, seconde », et désignant soit la seconde partie d'un morceau, soit le second instrument, etc.

Segno, n. ital., = signe.

Segue, du v. ital. *seguere* = suivre. Locution employée pour indiquer que deux morceaux doivent s'enchaîner sans interruption.

Seguidille, n. f., de l'esp. *seguidillas*. Danse populaire espagnole dont le rythme a été adopté dans de nombreuses œuvres descriptives. Ce rythme se marque par les castagnettes qui exécutent entre les couplets chantés 4 fois cette mesure :



Seize-pieds. Voy. *Orgue.*

Seizième. *Intervalle de seconde redoublée, d'une note à la seconde de l'octave voisine.

Semblable. Voy. *Mouvement.*

Séméiographie, n. f. *Représentation au moyen de signes conventionnels. Les notations musicales sont des séméiographies.

Seizième de soupir. Signe de silence équivalent à une quadruple croche.

Semi, *préfixe employé souvent autrefois pour « demi » : semi-comma, semi-croma, semi-ton, etc.

Semi-brève. Figure de la notation ancienne, valant la moitié de la brève, soit une ronde actuelle en forme d'un carré évidé posé sur un de ses angles.

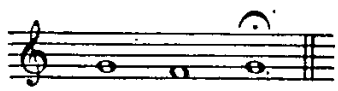
Semi-chroma. Voy. le suivant.

Semi-fusa. Figure de la notation ancienne, valant la moitié de la fusa, c'est-à-dire une double croche. On l'appelait aussi *semi-chroma.*

Semplice, adj. ital., = simplement, d'une manière simple.

Sempre, adv. ital., = toujours, pour exprimer la continuité d'une nuance de mouvement ou d'expression. (Voy. *Simili.*)

Sensible, adj. f. employé subst. Septième degré de la gamme diatonique, séparé de l'octave de la tonique par un demi-ton. Appelé parfois sous-tonique, mais à tort, ce terme convenant aux échelles archaïques ou exotiques dont l'avant-dernier degré est à distance d'un ton de l'octave. Le propre de la note sensible est d'annoncer la tonique. L'usage que les maîtres ont fait de la sensible a été l'une des causes du passage de l'ancien système des modes au système moderne réduit, au mode majeur et à son dérivé le mode mineur. « L'intrusion de la sensible dans les modes qui ne la comportaient pas » a eu lieu graduellement depuis le moyen âge, par l'emploi des accidents, écrits ou sous-entendus. Il est difficile de préciser le moment où son usage s'est imposé aux exécutants et où dans les cadences sur la tonique, telles que :

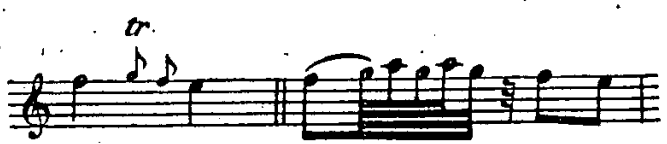


il a fallu *certainement* diéser le fa. Cet usage paraît avoir existé « dans des cas nombreux » dès le XVe s.; il ne faut, dans l'interprétation ou la réédition des œuvres anciennes, y recourir qu'avec une grande prudence, sous peine de fausser le caractère modal du morceau; mais, à mesure qu'on approche de la fin du XVIe s., il s'impose davantage. Le *Chant des Oiseaux* de Jannequin contient dès la 1re phrase

un exemple de cas où, en raison de la marche des autres parties, le *fa* ne doit pas être diésé dans la cadence *sol, fa, sol* sur la tonique. Mais après 1550 les éditions suppriment la note du ténor qui contrevient au dièse de la cadence, et cette retouche indique que, dans l'intervalle entre 1529 et 1550, l'usage de la sensible s'est installé. (Voy. *Subductio.*)

Senza sordini, loc. ital., = sans sourdines. *Dans la musique de piano écrite d'environ 1795 à 1830, ce terme est équivalent à celui de *ped.*, le propre de la pédale étant d'actionner les sourdines ou étouffoirs; les pianos de cette époque ayant eu jusqu'à cinq pédales obtenant des effets différents, il fallait en indiquer le jeu avec précision. Le fameux *Adagio* de Beethoven, surnommé *Clair de lune*, doit donc être joué avec la pédale de droite abaissée à chaque changement d'accord : il est le plus fameux exemple de cet effet *senza sordini.*

Séparation, n. f. Ornement conseillé par Geminiani (1749) comme exprimant la tendresse; sa place la plus favorable est dans le cas où la mélodie monte d'une seconde ou d'une tierce, ou descend d'une seconde; on l'associe à un trille ou à un mordent :



Sept paroles. Voy. *Passion.*

Septette, n. m. Petit septuor.

Septième, n. f. Intervalle de sept degrés. On distingue la septième majeure *ut-si*, contenant 5 tons et un demi-ton diatonique; la septième mineure, *ut-si* ♭, contenant 4 tons et 2 demi-tons diatoniques; la septième diminuée, *ut-si* ♭♭ ou *ut* ♭ *-si* ♭, contenant 3 tons et 3 demi-tons diatoniques; la septième augmentée *ut-si* ♯, contenant 5 tons, 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique. Au point de vue harmonique ou contrapontique, la septième est une dissonance. (Voy. *Dissonance, Saut.*)

Septième, adj. num. employé subst. L'un des jeux de mutation de l'orgue, donnant la 7e du son fondamental. (Voy. *Harmonique.*) Il est rarement employé. On le trouve, à Notre-Dame de Paris, employé dès 1865 par Cavaillé-Coll.

Septolet, n. m. *Groupe de sept notes d'une valeur déterminée s'exécutant en place de six ou huit notes de même figure, légèrement accéléré dans le premier cas, ralenti dans le second.

Septuor, n. m. *Pièce pour sept voix ou instruments différents.

Séquence, n. f. du lat. *sequentia*, suite. Sorte de pièce liturgique des églises latines occidentales, qui était dans le principe, — VIIIe-IXe s. — une vocalise et à laquelle des paroles furent ajoutées pour la mieux fixer dans la mémoire des chantres. Le nom de S. vient de ce que ces pièces étaient une suite ou un développement mélodique joints à une mélodie déjà vocalisée, soit notamment aux alleluias de la messe et aux répons de l'office. La S. était exécutée par deux chœurs se répondant en forme d'écho, de strophe en strophe, avec une finale chantée par les deux chœurs réunis. Lorsqu'on ajouta des paroles aux S., on en fit des proses, dont la forme littéraire était calquée sous la forme mélodique. La S. est regardée comme d'origine byzantine. C'est un des emprunts que le chant romain, à ses origines, a faits aux usages des églises de Grèce et d'Orient. La S. consiste musicalement en phrases plus ou moins longues, aux incises de dimensions variées, répétées deux à deux, quelquefois entremêlées, et habituellement encadrées d'une phrase d'entrée et d'une finale. Ce caractère musical est passé aux paroles adaptées sur les séquences, ou à celles que l'on composa ensuite à l'imitation des premières. Plus tard (XIIe-XIIIe s.), les proses ou S., en conservant le même cadre, devinrent rythmiquement analogues aux chansons. Les proses primitives chantées à Jumièges, celles de Notker de Saint-Gall rentrent dans le premier type; les plus remarquables du second sont celles d'Abélard et d'Adam de Saint-Victor. (V. aussi *Prose.*)

‖ L'école allemande contrapontique indique par le terme *Sequenz* une suite de notes répétées sur les mêmes degrés ou sur d'autres, ou une série d'accords telle que la *marche harmonique* des auteurs français.

Séraphique, adj. qual. Voix séraphique, jeu de voix céleste de 4 pieds. (Voy. *Orgue.*)

Sérénade, n. f., de l'ital. *seranata*, « musique du soir ». Pièce instrumentale légère et piquante. Les nuits d'été, à Venise, au XVIIe s., retentissaient de S. Il ne se passait guère de soirées que l'on n'en entendît. « Quelques

gentilshommes ou particuliers » prenaient place dans une *péote*, ou *gondole*, avec un clavecin, un ou deux théorbes, plusieurs violons et basses de viole, et parcouraient le grand canal jusqu'à deux heures après minuit, s'arrêtant devant les palais de leur connaissance pour donner des S. ou pour répondre aux concerts de péotes semblables ; à leur imitation, les « garçons de boutique » et les artisans, jouant des hautbois, flageolets, flûtes douces, guitares et chantant « des airs dolents », faisaient une musique nocturne sous les fenêtres de leurs maîtresses. Un des plus anciens ouvrages sous ce titre est celui de Montéclair (1697) : *Sérénade ou Concert, divisé en trois suites de pièces pour les violons, flûtes et hautbois, composé d'airs de fanfares, d'airs tendres et d'airs champêtres, propres à danser.* Les trois suites portent ces titres particuliers : *Airs de fanfares, Airs tendres, Airs à danser.* Celle des *Airs tendres* commence par un *Sommeil* qui est repris pour conclure. La 1re S. instrumentale de Mozart fut écrite en 1767, pour 2 violons, 2 altos, basse, 2 hautbois ou flûtes, 2 cors, 2 trompettes (Wyzewa, no 55). Ce genre tenait alors à la fois de la cassation et de la symphonie. Destinée à être exécutée en plein air, la S. comportait plusieurs parties d'instruments à vent. Elle se divisait en quatre ou cinq morceaux, et l'usage était fréquent d'y intercaler en outre une sorte de petit concert pour un instrument principal, divisé lui-même en deux ou trois parties. Pour voix seule, dans l'opéra : S. de *Don Juan*, de Mozart (1787); S. de *L'Amant jaloux*, de Grétry (1778); du *Barbier de Séville*, de Rossini (1816). Instrumentale en remplacement du scherzo : dans le *Quatuor* d'Albéric Magnard (1904); pour quatuor à cordes : Tschaïkowski, *op. 48*; pour orchestre, par Brahms; vingt S. pour piano ou quatuor, de Gouvy.

Seria. Voy. *Opéra.*

Sérieux. Voy. *Osservato.*

Sĕriner, v. trans. *Apprendre un air, en le répétant indéfiniment, à des serins ou à d'autres oiseaux doués de la faculté de reproduire quelques airs; répéter un air à satiété pour le faire apprendre à des élèves peu doués.

Serinette, n. f. Instrument mécanique composé d'une série de petites lames métalliques fixées à une barre fixe par une de leurs extrémités et vibrant comme anches libres, lorsqu'elles sont griffées par les pointes disposées à cet effet et dans l'ordre voulu pour la musique à exécuter, sur un cylindre rotatif que l'on met en mouvement au moyen d'une manivelle ou par le déclanchement d'un mouvement d'horlogerie. Le principe de la S. s'applique aux boîtes à musique de tous formats, aux orgues de barbarie, aux horloges à musique et aux carillons mécaniques. Engramelle a publié en 1775 un livre sur *La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres.* Tous les genres de S. furent en grande vogue dans la seconde moitié du XVIIIe s. Entre autres auteurs, Mozart, puis Beethoven, ont écrit des pièces pour boîtes à musique du genre de la S. : on cite une *Fantaisie* du premier, un *Adagio* et un *Rondo* du second.

Serpent, n. m. Instrument à vent, à embouchure, dont le tube gros et long est recourbé en forme de S ou de S double. Son invention, qui a été attribuée à Edme Guillaume, chanoine d'Auxerre en 1590, est plus ancienne et paraît italienne. Le S. était en réalité une basse de cornet (voy. ce nom) et doit son nom à sa forme ondulée. Le musée du Conservatoire de Paris possède deux S. italiens du XVIe s. Lorsque la famille du cornet perdit de sa vogue, le S. fut retenu pour servir à l'accompagnement à l'unisson des chantres d'église, en France. Il fut remplacé dans cet usage par l'ophicléide. Le S. a été employé comme basse dans les corps de musique militaires, pendant le XVIIIe s. On l'a construit pour cet usage en cuivre avec trois ou quatre clefs.

Serpent.

Serré. 1. Qualification de deux ou plusieurs parties harmoniques qui se meuvent à faible distance l'une de l'autre. || **2.** Harmonie où se succèdent des changements fréquents d'accords. || **3.** Serrer le mouvement = presser.

Service, n. m. *Ensemble des principaux morceaux constituant l'Ordinaire du culte anglican, analogue à la messe catholique. Les principaux maîtres anglais de cette confession, depuis trois cents ans, ont écrit des « services » au même titre que les catholiques (ou les luthériens) ont composé sur les textes de l'Ordinaire de la messe.

Sesquialtera, t. lat. Jeu de four-

niture dans l'orgue, donnant une sixte. (Voy. *Fourniture.*)

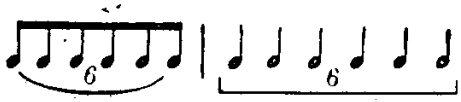
Sestetto, n. ital. Pièce à six voix ou instruments.

Seul, n. et adj. Dans les anciennes partitions françaises, équivalent de *solo.*

Sévère. Voy. *Osservato.*

Sextette. Voy. *Sestetto.*

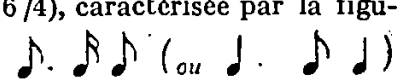
Sextolet, n. m. Double triolet, ou groupe de six notes égales substitué à quatre notes semblables et devant s'exécuter dans le même temps. On le fait reconnaître en le surmontant du chiffre 6.



Sforzando, ou, en abrégé, *sf*, *sfz*, et *fz*, t. ital., = en renforçant.

Sharp, adj. anglais exprimant le dlèse.

Si, nom du septième degré de la gamme diatonique. Le système de la solmisation par les muances, pratiqué pendant tout le moyen âge, et qui divisait l'échelle générale des sons en hexacordes, et non en octaves, avait rendu inutile le choix d'une dénomination pour le 7e degré de l'octave. Lorsque cette méthode fut sur son déclin, divers noms furent proposés. On attribue le choix de la syllabe *si* tantôt au compositeur flamand Hubert Waelrant († 1595), tantôt à son compatriote Anselme de Flandres (?), tantôt au musicien amateur français Lemaire. Comme les noms des six premières notes de la gamme avaient été empruntés aux paroles de l'hymne à saint Jean-Baptiste, on forma arbitrairement la syllabe SI des initiales des deux derniers mots de la même strophe, S (ancte) I (ohannnes). (Voy. *Muances* et *Solmisation.*)

Sicilienne, n. f. Danse ancienne à 6/8 (ou 6/4), caractérisée par la figuration 

Bach a placé une S. (*Siciliano*) dans son *Concerto de clavecin en mi majeur* (œuvres compl., t. XVII, p. 59) et a repris ce morceau pour en faire un air de sa cantate *Gott soll allein* (no 169, t. XXXIII, p. 186). La S. du *Quatuor* de Boccherini (1743-1805) fut longtemps célèbre. Les violonistes français du XVIIIe s., Guignon, Leclair, le flûtiste Naudot, ont placé volontiers dans leurs *Sonates* ou *Concertos* des S. lentes à 12/8.

Sifflement, n. m. Action de siffler. *Dans l'antiquité égyptienne, les prêtres de certains cultes invoquaient la divinité avec des sifflements; on en trouve aussi l'indication dans les papyrus gnostiques contenant des prières chantées.

Siffler, v. tr. *Produire un son musical en poussant l'air avec force entre les lèvres : le son ainsi obtenu est analogue à celui de la flûte et au chant de certains oiseaux. On peut, en sifflant, reproduire toutes sortes de mélodies. Aux États-Unis d'Amérique, siffler est devenu un véritable art, et des amateurs sont arrivés à concerter des duos, trios, quatuors classiques ainsi sifflés.

Sifflet, n. m. **1.** Instrument de très petite taille, à embouchure de flûte. ‖ **2.** Jeu d'orgue d'un demi-pied.

Siffleur, adj. qual. Celui qui siffle.

Sigle, n. m. Signe d'abrévation de certains mots, dans les anciens manuscrits ou les anciennes éditions. Les sigles ℟ et ℣ sont en usage dans les livres de chant liturgique, comme abréviations des mots *Répons* et *Verset.*

Signe, n. m. Toutes les figures de la notation sont comprises sous l'appellation générale de signes. (Voy. entre autres *Notation, Notes, Silences, Ornements, Incoronata, Point d'orgue, Mesure, Reprise.*)

Signes spéciaux, dans la notation de la musique de violon :

⊔ tirez l'archet.
v poussez l'archet.
vibrato.
ne pas vibrer.
— appuyer profondément l'archet au commencement de chaque note.
le coup d'archet roulé.

Significatives (lettres). *Lettres ajoutées, dès le IXe s., à la notation neumatique du chant grégorien, pour exprimer les nuances de mouvement, d'intonation, de durée, etc. (Voy. *Notation* et *Romanien.*)

Silence, n. m. Interruption de la musique ou du bruit. Les signes de silence indiquent, dans la notation, la suspension ou la cessation de la phrase musicale. Leurs noms particuliers et leur forme ont changé avec les siècles. Dans les commencements de la notation proportionnelle (début du XIIIe s.), ils étaient tous confondus sous le titre de *pause* et affectaient la forme d'un trait vertical tiré à travers la portée et affectant l'espace d'un, de deux ou de trois interlignes, selon que la durée du silence à observer devait être celle d'une brève, d'une

longue, ou d'une longue oblique (double); un trait réunissant de haut en bas les quatre lignes indiquait la fin du morceau ou de l'une des distinctions de la phrase entraînant un arrêt. Dans le *Traité* du pseudo-Aristote (fin XIIIe s.), ces signes reçoivent les noms de *pausa* pour le trait complet exprimant la durée de la *longa perfecta*, *pausula imperfecta*, pour la valeur de la brève *altera*, *suspirium breve* (deux interlignes) pour la brève *recta*, *semisuspirium majus* (un interligne) et *minus* (un demi-interligne) pour la semi-brève majeure et mineure (impaire et paire). Dans la notation moderne, il y a un signe de silence équivalent de durée à chaque figure de note. La pause 𝄻 vaut une ronde; elle se place au-dessous d'une ligne de la portée; la demi-pause 𝄼 vaut une blanche et se pose au-dessus d'une ligne; le soupir 𝄽 vaut une noire, sa tête est tournée à droite; le demi-soupir 𝄾 vaut une croche, sa tête est tournée à gauche; le quart de soupir, le huitième et le seizième de soupir ont respectivement autant de têtes, tournées à gauche, qu'il y a de crochets aux double, triple et quadruple croches dont ils sont les équivalents 𝄿 𝅀 𝅁. Chaque signe de silence s'augmente de moitié de sa durée par l'addition d'un point : le soupir pointé vaut trois croches. On peut exprimer les silences d'une durée supérieure à celle de la ronde au moyen de bâtons ou traits verticaux tracés d'une ligne à l'autre de la portée et qui, en cas de silence prolongé, sont surmontés d'un chiffre indiquant le nombre de mesures à compter. (Voy. *Bâton.*)

Sillet, n. m. || **1.** Petite pièce collée au-dessous de la tête, dans le manche des instruments à cordes, pour surélever les cordes avant qu'elles ne passent sur la touche. || **2.** Très petits filets en saillie, ou fragments de cordes de boyau enroulés autour du manche, de distance en distance, pour marquer sur la touche les cases où doit se poser le doigt de l'exécutant. Ces cases ne sont séparées que dans les instruments du genre guitare, luth, mandoline, et quelques anciens modèles de violes.

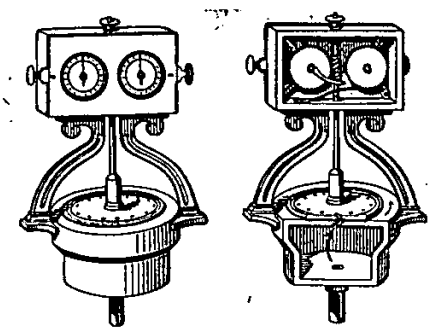
Simandre, n. f. Disque de bois tenant lieu de gong ou de cloche dans les monastères byzantins, soumis à la domination des Turcs, qui interdisaient le son des cloches. On frappe la simandre au moyen d'un maillet.

Sin al fine, loc. ital., = sans arrêt jusqu'à la fin. S'emploie généralement pour la reprise *da capo*, jusqu'au bout de laquelle on va, sans répéter les phrases comme à la première fois.

Sinfonia, n. f. ital., = symphonie. Mais a signifié aussi un morceau majestueux joué comme ouverture par un ensemble d'instruments; de ce chef, a été longtemps synonyme d'*ouverture* (voy. ces mots).

Sinusoïde, n. f. T. de physique, caractérisant les courbes par lesquelles sont représentées les élongations, les vitesses et les accélérations du mouvement vibratoire. La S. peut être déterminée par une courbe inscrite sur une feuille de papier mobile par une plume placée à l'extrémité d'un diapason en vibration. Si plusieurs vibrations sinusoïdales se produisent ensemble, elles se superposent pour donner naissance à des courbes de plus en plus compliquées. Leur superposition donne lieu au « timbre » des divers instruments de musique.

Sirène, n. f. Appareil de physique destiné à permettre de compter le nombre de vibrations d'un son, dans un espace de temps donné, qui est ordinairement une seconde; le plus simple et l'un des plus anciens appareils est la roue dentée de Savart, qui frotte sur une lame élastique et fait connaître le nombre de vibrations d'un son donné par le nombre des tours de roue; la sirène de Cagniard-Latour (1819) et celle de Seebeck-Kœnig sont des appareils pneumatiques dans lesquels un disque mobile permet ou suspend le passage du courant d'air par des orifices déterminés :



Sirène (élévation et coupe).

La vitesse de rotation du disque augmente ou diminue la fréquence de la vibration et par conséquent le degré de hauteur du son dans l'échelle musicale.

Sirventès, n. m. Pièce de poésie chantée, l'une des formes de chanson des troubadours provençaux. Elle

avait pour sujet un fait d'armes ou un thème d'actualité. Elle était composée sur une mélodie antérieure (timbre), d'où son nom (= suivante). J. de Grocheo donne du *Cantus Coronatus* une description conforme à celle du S. chez les troubadours.

Sistre, n. m. **1.** Instrument métallique, en forme de raquette traversée de tringles qui jouent dans les ouvertures pratiquées pour leur passage, et sur lesquelles glissent des anneaux qui retentissent comme des grelots. Employé dans les fêtes religieuses ou civiles de l'antiquité, il ne paraît plus aujourd'hui que dans la figuration de ballets.

Sistre égyptien.

2. On a écrit quelquefois *sistre* pour *cistre*, instrument de la famille des cordes pincées (voy. ce nom).

Six-huit. Mesure binaire composée, comprenant deux noires pointées. (Voy. *Mesure.*)

Six-quatre. Mesure binaire composée, comprenant deux blanches pointées. (Voy. *Mesure.*)

Sixte, n. f. Intervalle de six degrés. On distingue la sixte majeure *ut-la*, contenant 4 tons et 1 demi-ton diatonique, la sixte mineure *ut-la* ♭, contenant 3 tons et 2 demi-tons diatoniques; la sixte diminuée *ut-la* ♭♭ ou *ut* ♯ *-la* ♭, contenant 2 tons et 3 demi-tons diatoniques; la sixte augmentée *ut-la* ♯, contenant 4 tons, 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique. Michel de Menehou (1558) classait la sixte avec la tierce comme accord (consonance) imparfait; il recommande d'éviter les suites de sixte « parce que l'accord en est rude et mal sonant, si la double (l'octave) ne la suit soudainement ». (Voy. *Consonance*, *Intervalles* et *Tierce.*)

‖ *Sixte napolitaine.* Accord placé sur le 4e degré du mode mineur, dans les cadences, et qui substitue la sixte mineure à la sixte majeure, pour éviter le triton renfermé dans l'accord *ré-fa-si-*♭ au lieu de *ré-fa-si-*♮.

Slargando, t. ital., = en élargissant le mouvement.

Slentando, t. ital., = en ralentissant.

Smorzando, t. ital., = en mourant.

Société musicale, n. f. Nom générique des associations de professionnels ou d'amateurs groupés en vue d'étudier ou d'interpréter de la musique d'ensemble. On a traité de ces diverses S. aux mots *Académie*, *Concert*, *Fanfare*, *Ménestrel*, *Musicologie*, *Orphéon*, *Schola*; on peut y adjoindre *Syndicat*, bien qu'ici le but ne soit plus une tendance artistique (voy. ces divers noms). Voici quelques autres renseignements sur d'importants groupements de l'étranger, portant le nom de S. — La *Worshipful Company of Musicians* de Londres (l'honorable Cie des Musiciens) fait remonter son origine à la société des *Trade-Guilds* du moyen âge, qui avait obtenu une charte d'Édouard IV en 1469 et qui était alors gouvernée par un *Roi des ménestrels*. L'histoire de cette S. se poursuit de siècle en siècle jusqu'à nos jours. Elle compte aujourd'hui parmi les compagnies de la Cité de Londres, qui sont au nombre de 79. Elle est présidée par un *Master*, et pour le troisième centenaire de la charte royale de 1604, elle a tenu en 1904 une exposition musicale. Elle a des capitaux formés par les libéralités des donateurs et les cotisations des membres. — La *Philharmonic Society* de Londres a célébré son centenaire en 1913. Son premier concert avait eu lieu le 8 mars 1813. Elle comprenait alors 30 membres et un nombre illimité d'associés. Une *Society of professional Musicians* a été fondée en 1882, siège social à Londres; les femmes y ont été admises en 1884 et forment actuellement la moitié du nombre des membres; un des buts de l'association est de préserver les musiciens professionnels de la concurrence en matière d'enseignement, par l'institution d'examens et de diplômes. Environ 10 000 candidats se présentent à l'examen chaque année. Le diplôme est une sorte de certificat d'aptitude à l'enseignement musical. En 1885, le nom de l'association fut changé en celui de *National Society of professional Musicians*; en 1892, s'étant conformée aux lois qui régissent les compagnies et leur garantissent certains avantages, la S. est devenue l'*Incorporated Society of Musicians*. En 1897, elle se trouva en mesure de fonder un orphelinat. En 1906, le nombre de ses membres s'élevait à environ 2 200, représentant près de la moitié de la totalité des personnes vivant de la profession musicale dans les Iles Britanniques. La cotisation annuelle est d'une guinée. La *Société suisse de Musique* (*Schweizerische Musikgesellschaft*) fut fondée à Lucerne en 1808, pour l'exécution annuelle, alternée dans les principales villes de la Confédération, de festivals ou con-

certs. La *Société Musicale Russe* fut fondée sous le patronage de la grande-duchesse Hélène, par l'initiative et sous la direction d'Ant. Rubinstein, en 1858. Elle se donna pour tâche de propager le goût de la musique symphonique et de favoriser l'éclosion des œuvres de musiciens russes. Elle s'adjoignit une École, qui devint le Conservatoire de Saint-Pétersbourg. *La *Société cécilienne* (*Caecilienverein*) est une fédération considérable de groupements de musique religieuse, fondée en Allemagne en 1868 par le chanoine Proske à Ratisbonne : s'étendant sur tous les pays voisins, le *Caecilienverein* a groupé plusieurs milliers d'adhérents, ayant leur répertoire, leurs assemblées, locales et régionales, leurs revues et leurs écoles. De semblables S. ou associations se sont formées successivement en Belgique, Hollande, Italie, Espagne. Dans l'Amérique du Nord, c'est la *S. de Saint-Grégoire* qui remplit le même rôle (*).

Sol, nom du cinquième degré de la gamme d'ut sans accidents.

Soleil, n. m. Roue dentelée en forme de soleil, que les anciens facteurs plaçaient aux façades des buffets d'orgue et qui en tournant faisait sonner plusieurs clochettes.

Solfa. Voy. *Tonic.*

Solfège, (mot formé des noms de notes *sol-fa*), n. m. || **1.** Méthode ou recueil des principes élémentaires de la musique, accompagnés d'exercices gradués de lecture et d'intonation. || **2.** Exercices de vocalisation et de pose de la voix. Exercices de chant avec et sans paroles. C'est au XVIIIe s., et à l'usage des écoles d'Italie, que furent publiés les premiers solfèges. A leur imitation, le *Solfège* du Conservatoire fut composé par les premiers professeurs de cette école, vers 1795, et servit de type aux autres méthodes publiées en France depuis lors.

Solfier, v. tr. dérivé des syllabes *sol-fa*. Chanter en nommant les sons par leurs syllabes propres, *ut* ou *do*, *ré*, *mi*, *fa*, etc.

Soli. Voy. *Solo.*

Soliste, n. et adj. m. et f. Celui ou celle qui chante ou qui joue seul.

Solo, n. m. ital., pluriel *soli* et *solos*. Morceau ou partie de morceau destiné à un seul exécutant. Le pluriel *soli* s'emploie soit pour désigner plusieurs solos, soit pour indiquer une phrase chantée ou jouée par plusieurs exécutants d'une même partie.

Solmisation, n. f. formé par les syllabes *sol-mi*, qui représentent les notes extrêmes d'un hexacorde. La S. est, en effet, l'étude de la musique et du chant, enseignée par la méthode des hexacordes et des muances. L'octave formée par la réunion des deux tétracordes fut remplacée au XIe s., dans la pratique de l'enseignement du chant, par l'hexacorde, et, tandis que les sept premières lettres de l'alphabet continuaient de représenter, en se répétant d'octave en octave, la succession diatonique, on imagina de donner des noms à chacun des sons de l'hexacorde, en faisant coïncider les mêmes noms avec le demi-ton, chaque fois que celui-ci se trouvait amené par le passage d'un hexacorde à l'autre. Plusieurs séries de syllabes furent ainsi employées, dont une seule, celle qu'avait choisie Guido d'Arezzo pour son enseignement, se fixa dans l'usage. Guido ne fut d'ailleurs probablement pas l'inventeur du système des hexacordes, mais seulement le parrain des notes dont ils se composaient. Le système hexacordal se répandit rapidement. Presque tous les traités à partir du XIIIe jusqu'à la moitié du XVIe s. en donnent la figure. Le système des hexacordes fut appelé *ars solfandi* par Engelbert d'Admont (XIVe s.), *Solfisation*, *Solmisation*, par ses successeurs. Le nom tiré de celui des deux syllabes *sol-fa* a formé le vocable moderne *Solfège* et ses dérivés ainsi que le titre de la méthode d'enseignement vocal anglais dit *Tonicsolfa* (voy. ce mot). On distinguait dans le système des sept hexacordes trois formes différentes : l'*H. naturale*, qui commençait par un C de l'échelle générale (un ut actuel), l'*H. molle*, qui commençait par un F (notre fa actuel), et l'*H. durum*, qui commençait par un G (le sol de notre époque). La disposition du tableau des hexacordes, sous sa forme la plus simple, était :

A	♭	B	C	D	E	F	G	*a*	*b*
la			ut	ré	mi	fa	sol	la	
mi	fa		sol	la		ut	ré	mi	fa
ré		mi	fa	sol	la		ut	ré	

Par le tableau, on se rend compte de ces dénominations : L'*H. naturale*,

ut ré mi fa sol la

conforme à la gamme C D E F G *a* d'ut majeur actuelle, plaçait sur E-F sans qu'il fût besoin d'accident, les syllabes caractérisant le demi-ton, *mi-fa*. Dans l'*H. molle* ces syllabes

(*) En 1921, a eu lieu la fondation de l'*Association française de Sainte-Cécile*, fédération destinée à grouper les sociétés de musique religieuse.

placées sur *a-b* nécessitaient l'emploi du *b* rond (*b* mol). Dans l'*H. durum*, elles nécessitaient le *b quadrum* (*b* carré). Lorsqu'une mélodie dépassait l'étendue de l'hexacorde, on passait à l'H. suivant par le moyen de la mutation, ou muance, qui ramenait de nouveau les syllabes *mi-fa* sur le demi-ton. Il était devenu d'usage d'indiquer la désignation complète d'une note à la fois par la lettre alphabétique et par les syllabes qui pouvaient la désigner dans les divers muances : *A la mi ré*; *C sol ut fa*; *F fa ut*; *G sol ré ut*, etc. L'expression « bémol » ou « bécarre » venant après la note n'indiquait pas que ce son était altéré, mais visait l'altération de la tierce : *G* ♭ (ou G sol ré ut ♭) signifiait mode de sol avec si ♭. Le système de la S. par les muances et l'usage exclusif des hexacordes dans l'enseignement se maintinrent depuis le temps de Guido (XIe s.) jusqu'au XVIe s. En 1482, Ramis de Pareja, théoricien espagnol, osa le premier qualifier de « ridicule » une doctrine que Guido n'avait pas prétendu rendre à ce point obligatoire. Il s'en était servi, dit Ramis, seulement par occasion (et peut-être comme essai pédagogique), puisque dans tous les exemples notés de ses ouvrages, il se sert constamment des lettres de l'alphabet; ce sont ses élèves qui, en se tenant attachés servilement aux syllabes de la S. ont fini par les rendre obligatoires. Ramis proposait d'autres syllabes, mais les syllabes importent peu, et beaucoup d'auteurs en imaginèrent des séries différentes. Ce qui est essentiel, c'est que Ramis (1482) proposait une série de huit syllabes, et par conséquent l'adoption de l'octave en remplacement de l'hexacorde : *Psal-li-tur per vo-ces is-tas.* Par le fait, Ramis est l'inventeur du *si*, sous un autre nom, en tant que 7e degré de la gamme diatonique complète d'une octave. L'abandon du système des hexacordes ne se fit pas sans luttes. De longues discussions s'élevèrent entre les savants. Le système des octaves ne fut définitivement adopté, en théorie tout au moins, qu'à l'époque de Zarlino (milieu du XVIe s.). Quant au nom de *si*, donné à la 7e syllabe, son introduction est attribuée à différents musiciens, le compositeur flamand Hubert Waelrant, un autre flamand vivant à Munich, Anselme de Flandre, le Français Lemaire, et autres. Waelrant fut un de ceux qui proposèrent une série complète de syllabes pour les 8 notes, *bo, ni, ma, lo, za, di, se, bo.* Ces changements de noms, et ceux que l'on voit offrir encore de temps en temps, sont de purs enfantillages, aussi conventionnels que les syllabes guidoniennes, qui ont du moins le double mérite d'une longue tradition et d'une presque universalité d'emploi. La seule chose utile fut la transformation de la solmisation par les muances en hexacordes, qui devint le solfège moderne par octaves. En Allemagne, l'adoption de la 7e syllabe pour éviter les muances était achevée dans la 2e moitié du XVIIe s. D'autres syllabes, *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, réunies sous le nom de *bocedisation*, avaient été proposées, au sujet desquelles les théoriciens n'étaient pas d'accord. Le petit *Traité* de Kraftius, publié à Copenhague en 1607 dit formellement que, « pour éviter la difficulté des muances, les maîtres de musique de ce temps ont ajouté aux 6 syllabes depuis longtemps en usage une 7e, qu'ils nomment tantôt *si* et tantôt *bi* ou *be* ». L'Allemand Burmeister fixait déjà à 7 le nombre des syllabes, appelant la dernière *Se*, dans son *Traité* de 1599, en disant que la 7e syllabe évitait aux enfants le labeur pénible des muances. Carissimi, dans son *Ars cantandi* imprimé en 1692 en allemand (l'original est perdu), donnait le tableau de la S. à titre de curiosité, le déclarant « aujourd'hui relégué parmi les cassements de tête inutiles ». (Voy. *Gamme, Hexacorde, Main* et *Muance.*)

Sombrer, v. tr. Assombrir, en parlant de la voix : « voix sombrée ».

Sommier, n. m. **1.** Partie de la caisse du piano et des instruments similaires où sont fichées les chevilles. ‖ **2.** Partie de la charpente ou empoutrerie d'un clocher à laquelle la cloche est suspendue. ‖ **3.** Partie de l'orgue qui reçoit l'air des soufflets, et sur laquelle sont montés les tuyaux. Le sommier est la partie vitale de l'orgue. C'est une grande caisse de bois de chêne. Il reçoit, dans sa partie inférieure, appelée *laye*, le vent comprimé que lui envoient les soufflets et qu'il transmet, par les soupapes, aux tuyaux des différents jeux engagés dans sa table supérieure. Il y a plusieurs sommiers, lorsqu'un orgue a plus d'un clavier, et même deux ou trois sommiers pour les jeux d'un même clavier, lorsqu'on veut assurer une quantité ou une pression d'air d'une certaine importance.

Son, n. m. Le son est produit par les *vibrations* d'un corps dans un milieu élastique, où elles se propagent en *ondes* sonores. Les vibrations habituellement perçues par l'oreille de l'homme varient en nombre depuis

30 jusqu'à 15 000 environ, par seconde. Le nombre des vibrations détermine la *hauteur* du son. Leur amplitude caractérise son *intensité*. Le *timbre* des sons résulte du mélange de sons accessoires ou *harmoniques* qui s'ajoutent au son principal et dont le nombre et la situation varient selon la voix ou l'instrument. Rameau croyait qu'un son n'est musical qu'à condition de contenir des harmoniques. Helmholtz a montré que la musique admet des sons simples (par ex. ceux des grands tuyaux bouchés de l'orgue), mais à titre exceptionnel. La plupart des vibrations musicales sont de telle nature, que l'oreille les décompose spontanément en un certain nombre de systèmes de vibrations dont les vitesses sont entre elles comme la suite naturelle des nombres entiers 1, 2, 3, 4, etc. Telle est la définition physique, ou, pour mieux dire, physiologique, des harmoniques. (Voy. *Rapport* et *Savart.*) « Toute l'acoustique de Helmholtz, dit Laloy, a pour point de départ ce postulat que « sont seuls musicaux les sons produits par un mouvement vibratoire périodique ». Rien de moins assuré que ce postulat, car les sons produits par les jeux de cloches ou les xylophones chers à l'Extrême-Orient ne sont pas périodiques, et sont cependant fort musicaux, de même que ceux de nos timbales. Remarquons aussi que le son d'un accord n'est que très rarement périodique, même lorsque ses éléments présentent cette forme. Des sons simples (diapasons associés à des résonateurs, grands tuyaux bouchés de l'orgue, flûte avec peu de vent, etc.) sont doux, mais manquent d'énergie; ils sont sourds dans le grave. Mais la difficulté qu'on a d'entendre les harmoniques comme sons distincts, comme constituants d'un véritable accord, ne tient pas à leur faible intensité. Elle provient de ce que toute l'éducation de l'oreille est tournée, non pas vers la décomposition des sons, mais au contraire vers la perception simultanée et comme un ensemble, d'un son et de ses harmoniques (Bouasse). (Voy. *Gamme, Instruments, Lignes, Nœuds, Ondes, Résultants, Sonomètre, Sons harmoniques, Vibration,* et les autres termes cités dans cet article et le suivant.)

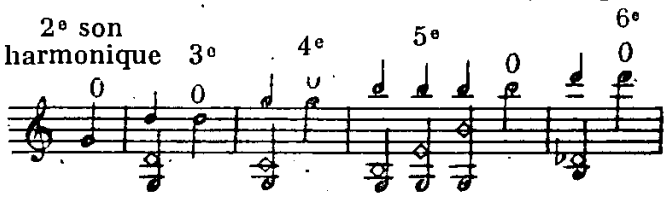
Sons harmoniques. Les sons harmoniques, ou sons résultants, coexistent au son principal. Ils sont produits dans un tuyau sonore, lorsqu'on augmente la force du courant d'air. Ils se succèdent en série discontinue. Leur succession diffère selon les voix et les instruments et constitue le timbre du son étudié. La discrimination des sons harmoniques se fait à l'aide d'appareils résonateurs. On désigne théoriquement les sons harmoniques par des chiffres qui expriment les fréquences par rapport au son fondamental, comme 1, 2, 3, 4, etc. Si ut_1 est le son fondamental, les harmoniques supérieurs successifs sont ut_2, sol_2 ut_3, mi_3, sol_3, etc. Les harmoniques inférieurs, beaucoup moins appréciables, suivent des lois analogues, mais on ne peut guère les observer qu'avec des corps sonores du type des cloches. Les sons musicaux tirent leur « rondeur » de la coexistence des harmoniques inférieurs. (Voy. *Résultant.*)

La trop grande richesse de sons harmoniques, ou plutôt la trop grande netteté avec laquelle ils se font quelquefois percevoir à l'oreille, n'est pas un avantage, mais engendre souvent un état de trouble et de confusion entre le son principal et les sons accessoires. On observe souvent ce fait dans le son des cloches ou des cordes graves du piano frappées avec les étouffoirs relevés. Sauveur observa que « surtout la nuit (dans le silence), on entendoit dans les longues cordes, outre le son principal, d'autres petits sons qui étoient à la 12e et à la 17e du son », ce qui le conduisit à la découverte des sons harmoniques (*Mémoires de l'Acad. des Sciences*, 1701, p. 300). Les harmoniques supérieurs se comptent à partir du son fondamental, dit aussi son prime. Le nombre de leurs vibrations est exactement divisible par le nombre des vibrations du son prime. Ils sont appelés concomitants, à cause de la simultanéité de leur production avec le son principal, ou sons résultants; dans leurs applications musicales, ils sont appelés sons harmoniques. On dresse des tables des sons harmoniques jusqu'au 30e en partant d'un son grave. Mais l'oreille la plus exercée perçoit rarement les harmoniques au delà du 10e. « Il n'est pas douteux que tout son harmonique produit lui-même des harmoniques dans les mêmes conditions qui l'ont engendré. » (Vinée). Les expériences accomplies depuis 1907 par G. Sizes et G. Massol ont donné une précision et une extension nouvelles et considérables à la théorie des sons harmoniques. Elles ont permis d'en porter le nombre bien au delà des résultats obtenus par les précédents expérimentateurs et de déterminer l'ordre et la progression des sons harmoniques supérieurs et inférieurs en les portant au nombre de 49 : « L'étude a été faite sur un diapason colossal monté sur une énorme boîte de résonance

appropriée et rendant le $ut_0 = 32$ vibrations, qui est le son le plus bas de l'échelle perceptible à l'ouïe, mais que précèdent encore d'autres sons ». Il fut possible avec ce diapason de découvrir 64 sons harmoniques dont 34 nettement enregistrés, depuis 2 vibrations doubles soit ut_{-4}, jusqu'à *ré* ♭ de 2 240 vibrations doubles. Il en résulte que le son principal, perçu lorsque nous entendons résonner une note chantée ou jouée sur un instrument, n'est pas le son fondamental vrai, mais seulement le son principal ou prédominant, lequel comporte un cortège nombreux et plus ou moins perceptible à l'oreille, mais révélé par les appareils enregistreurs, de sons harmoniques supérieurs et inférieurs. Il en résulte aussi que nous n'entendons pas de sons purs et que le moindre accord ou la moindre suite d'accords nous met au milieu d'un nombre prodigieux de sons. Les nombres de vibrations des harmoniques sont des multiples entiers du nombre de vibrations du son fondamental, mais les sons harmoniques ne sont jamais identiques aux sons de la gamme tempérée. Ils appartiennent presque tous à la gamme naturelle. A. Cavaillé-Coll a inventé et réalisé, pour l'étude des sons harmoniques et leur application à la facture d'orgue, un appareil appelé *enregistreur harmonique*, contenant 32 tuyaux qui fournissent les 32 premiers harmoniques, et que l'on peut faire parler à volonté, soit séparément, soit simultanément. Il est basé sur le son *la* de l'octave de 8 pieds. Il ne donne pas les sons inférieurs. On fait sonner d'abord le son fondamental isolé, on y joint progressivement ses harmoniques; il gagne chaque fois en plénitude et atteint son maximum de sonorité et de justesse lorsque tous les harmoniques sonnent à la fois, quoique alors on croie n'entendre que le fondamental.

Pour obtenir les sons harmoniques dans les instruments à vent, on augmente la pression de l'air en soufflant plus fort dans le tuyau. Soit un tuyau donnant le son 1; l'augmentation de pression déterminera le partage de la colonne d'air; si les longueurs d'onde sont réduites de moitié, le nombre des vibrations sera doublé et le son sautera à l'octave, ou son 2; au lieu d'un nœud central et 2 ventres aux extrémités, il se sera formé 2 nœuds et 1 ventre intermédiaires. Une nouvelle augmentation de pression déterminera le partage en six parties égales avec 3 nœuds et 2 ventres intermédiaires, la longueur d'onde sera réduite du tiers, le nombre de vibrations sera triplé et le son 3 sera à la quinte du précédent. En poursuivant ainsi, on obtient, selon l'instrument, un nombre plus ou moins considérable de sons. Le cor fournit la série jusqu'au 16e harmonique et même plus. Pour les tuyaux fermés, qui ont un nœud au fond et un ventre à l'extrémité ouverte, on calcule sur la demi-longueur d'onde; le *la* normal sera $\frac{0 \text{ m. } 390}{2} = 0$ m. 195; le son 2 sera à la quinte et le tuyau ne fournira que les harmoniques impairs. Plus le tuyau est long, plus est grande la facilité d'obtenir des harmoniques élevés. (Voy. *Gamme, Instruments, Lignes, Nœuds, Ondes, Résultant, Son, Sonomètre, Vibration*, et les autres termes cités dans cet article.) ‖ *Sons harmoniques sur les instruments à cordes.* Il est possible de faire entendre les sons harmoniques sur les instruments à corde, en effleurant la corde à vide légèrement, au lieu de la presser du doigt de la main gauche, à une longueur correspondante au son que l'on veut obtenir : soit à la moitié pour le 1er harmonique (octave du son fondamental), au tiers pour le son 3 (quinte au-dessus de l'octave), au quart pour la double octave, etc., et en l'attaquant avec l'archet. Si, au lieu d'effleurer la corde, on la presse contre la touche, on supprime la vibration dans toute la partie de la corde comprise entre le doigt et le sillet. La corde est raccourcie et donne le son fondamental correspondant à sa nouvelle longueur. Les sons harmoniques ne s'obtiennent pas seulement sur les cordes à vide; mais leur production sur certains degrés de l'échelle nécessite des positions incommodes de la main gauche praticables seulement par de très habiles virtuoses. L'index, appuyé fortement sur la touche, donne la fondamentale; tandis que la corde est effleurée à la distance voulue par l'un des 3 doigts restants. De très beaux effets peuvent résulter de l'emploi des sons harmoniques dans les instruments à cordes. Wagner les a employés au début et à la fin du prélude de *Lohengrin*. Gevaert cite comme le plus ancien exemple qui lui soit connu de leur emploi sur le violon dans l'orchestre un passage de *Tom Jones* de Philidor (1765). Cette innovation resta inaperçue et ne fut pas renouvelée jusqu'à Berlioz qui s'en servit dans *Roméo et Juliette* (1839). En Allemagne, l'usage des sons harmoniques s'indique (quelquefois) par les mots *durch Flageolet hervorzubringen* (prélude de *Lohengrin*). On les marque dans la notation usuelle par une note losangée blanche inscrite sur la portée

à l'endroit où la corde doit être effleurée. Il y a donc une triple notation : note ordinaire pour le son fondamental, note losangée pour la place où la corde doit être touchée; note de moindre dimension représentant le son réel, pour le lecteur de la partition. Lorsqu'il s'agit des sons harmoniques produits aux points de la corde où se forment les mêmes sons naturels, on ne marque que la note ordinaire surmontée d'un zéro. Ex. sur la 4e corde du violon, à vide :



(Le sol grave est la corde à vide).

‖ *Sons harmoniques sur la harpe.* Le 2e son (octave) s'obtient dans la région moyenne sur la harpe en touchant de la paume de la main le point milieu de la corde que le pouce ou l'un des deux premiers doigts ébranlent. On en prescrit l'emploi par un zéro au-dessus de la note fondamentale. Berlioz les emploie à la fin de la *Valse des Sylphes* de *La Damnation de Faust* (1848).

Sonate, n. f. *Le sens du mot a varié avec les époques : depuis la seconde moitié du XVIIe s., il s'entend d'une série de morceaux ayant, à son origine, quelques rapports avec la suite, mais composée de pièces de musique pure, et non d'imitation de mouvements de danses. Pour l'origine du mot, on peut indiquer que *Sonade* voulait dire, au XVIe s., toute musique sonnée par les instruments. Le chroniqueur anonyme du règne de François Ier parlant des fêtes données à Châtellerault en 1541 pour le mariage du duc de Clèves avec la princesse de Navarre, nièce du roi, rapporte que pour l'arrivée de François Ier on avait préparé deux « échaffaulx » couverts de « joueurs de trompettes, tabourins des Suisses, phiffres, clairons, haulboys, cornetz, doulcines, fluttes, buccines et toutes sortes d'aultres instruments qui donnèrent la *sonnade* au Roy quand il entra » dans le pavillon qu'on lui avait destiné. Ce mot s'employa donc d'abord simplement par opposition à la musique vocale. Il se confondit avec les autres titres de pièces instrumentales, ou plutôt celles-ci furent englobées sous le titre de sonates. Sur les limites du XVIe et du XVIIe s. apparut une distinction assez vague entre les mots *Canzone* et *Sonate.* Les *Sonates* d'André Gabrieli (1586) semblent perdues. Celles de son neveu Giovanni (1597 et 1615), de style plus libre que le ricercar, ressemblent absolument à ses *Canzone.* D'ailleurs, Praetorius (1619) assimile la sonate à la canzone. Ces sonates se composaient, comme les autres pièces instrumentales, à 3, 4, 5 parties, pour s'exécuter par des groupes d'instruments, ou par un seul musicien sur l'orgue ou l'épinette, etc. Les sonates écrites par Giov. Gabrieli sont, sous le rapport du nombre, de petites symphonies. Il a une sonate à 22 parties. La parité entre la canzone et la sonate s'explique par le fait qu'un certain nombre de canzoni, dans la 1re moitié du XVIIe s., ont des épisodes de mesures et de mouvements variés. On rencontre successivement, dans une seule canzone par ex., un mouvement C, suivi d'un 3 ou d'un 6/4, auquel succède un adagio, puis un allegro en C ou ¢ barré, le tout s'enchaînant. Il en est absolument de même dans la sonate à son premier âge : c'est un morceau assez étendu, où l'on observe la même variété de mouvements, qui seront appelés à être détachés les uns des autres, pour former des pièces ayant une individualité propre. Même à l'âge où la sonate sera constituée de morceaux distincts, on continuera longtemps d'écrire des sonates d'un seul tenant, fidèles au plan primitif, ainsi encore chez des auteurs de sonates de violon au XVIIIe s., tel Vivaldi. C'est un Italien, Legrenzi, qui, en 1667, donna le premier l'exemple d'une sonate pour violon, partagée en trois morceaux, *Sonata da camera.* Les livres de *Sonate da camera* et *Sonate da chiesa* que Corelli (1653 † 1713) publia alternativement de 1685 à 1694, pour violon également, font clairement comprendre la séparation des deux genres. Les *Sonates d'église* sont de la musique pure annonçant la sonate moderne avec sa symétrie de formes; il n'y paraît pas de pièces de danse, du moins qui en portent les titres ou qui en révèlent nettement la coupe, mais on y trouve cependant des morceaux gais et aimables; elles comprennent généralement 4 morceaux qui sont une introduction lente et majesteuse, un allegro fugué solide, un morceau lent expressif, un allegro final de mouvement vif. Les *Sonates de chambre* offrent le groupement des pièces à danser tel que l'ont rendu familier les

Ordres, les *Lessons*, les *Suites*. Le 1er morceau est souvent un prélude solide, le 2e une allemande, le 3e une sarabande ou un morceau expressif et lent, le 4e une gigue ou une courante ou une gavotte, c'est-à-dire un morceau animé. Le traitement est plus simple dans les sonates de chambre. L'unité des morceaux est plutôt obtenue par la continuité du style que par le développement d'un thème. Cependant, se conformant à ce qui se faisait dans certaines suites, Vitali écrit dans ses trois morceaux d'après un thème unique (1644-1692). Tous les morceaux de la sonate de cette époque sont d'ailleurs écrits dans la même forme binaire que les pièces de la Suite. En 1692, Kuhnau, à la fin de son second volume de *Suites*, donne pour la première fois l'exemple d'une sonate pour clavier seul : devant le succès de son œuvre, il en écrit sept autres, quatre ans après. Ces *Sonates* de Kuhnau, qui devaient avoir une telle postérité, comprennent volontiers un prélude et fugue, un adagio, un allegro, une pièce da capo. Ce sera le plan employé par Bach dans ses six *Sonates* pour clavecin (et non pour orgue), à deux claviers et pédalier (vers 1725), mais où apparaît, pour la première fois peut-être, le plan ternaire des morceaux, quoique pas toujours avec netteté, ni avec un dessein arrêté, mais par la fantaisie spéciale du compositeur. Ces *Sonates* sont habituellement formées d'un allegro, un largo, un allegro ou presto. Là, peut-être d'après l'exemple donné ou indiqué par les *Concertos* de violon, créés en 1686 par Torelli, ou par ceux de Vivaldi (dans lesquels existe, par le jeu des réponses du tutti, un acheminement vers la réexposition), qu'il affectionnait, au point d'en faire des transcriptions pour l'orgue, J.-S. Bach emploie à plusieurs reprises, dans le mouvement vif, surtout dans sa *Cinquième Sonate*, une exposition (mais restant habituellement dans le ton principal), un compartiment central où tantôt le développement du thème exposé est nettement dessiné, tantôt au contraire apparaît un second thème modulant et c'est lui alors qui détermine le développement en le mêlant plus ou moins au précédent, enfin apparaît la réexposition. Dans le morceau lent, c'est plutôt la construction inspirée de la *canzon francese* ou de l'air *da capo*, mais avec la première partie concluant à la dominante, ce que des pédagogues allemands modernes ont nommé *forme lied*, sans aucune raison valable. Les *Sonates* de Bach en trio et celles pour viole de gambe procèdent du même esprit. Dans tout ce groupe de sonates, on peut remarquer l'influence grandissante que prend, quand il y en a une, la seconde idée, modulante, qui n'apparaît d'ailleurs que dans la partie centrale. C'est l'acheminement vers la sonate à deux thèmes, qu'inaugura son fils Philippe-Emmanuel. Mais on peut le remarquer plus nettement dans quelques-uns des *Préludes* de Jean-Sébastien : nous citerons les nos 13 et 24 du IIe livre du *Clavecin bien tempéré*, et surtout le no 11 (à un thème seulement), mais où l'exposition en deux tons, séparés par un conduit, et la réexposition concluante, sont nettement dans la forme que prendra la sonate. Voir aussi le *Solo per il cembalo* de son *Petit livre de clavecin*, déjà mouvement de sonate bithématique. On cite ordinairement le *1er livre* de François Duval, *pour le violon*, publié en 1704, comme le premier œuvre de sonates françaises. Les *Sonates* de Duval sont coupées ordinairement en 3 mouvements, mais qui ressortissent des formes de danse et en portent les titres. La 2e et la 5e suite du 1er livre et la 12e sonate du 2e livre (1707) sont intitulées *Rossignol*. On trouve des préludes, gigues, sarabandes, rondeaux, airs, etc. La forme sonate est constituée seulement par la division en trois pièces dont celle du milieu en mouvement lent (sarabande, ou air). Mais il existe des sonates françaises de violon plus anciennes restées en manuscrit, de Brossard, de Rebel, de Mlle de la Guerre. Bien que Duval ait devancé Rebel dans la publication de sonates à violon seul, puisque son œuvre I porte la date 1704, et les *Pièces* de Rebel, 1705, il existe des *Sonates* de J.-F. Rebel un ms. daté de 1695, signalé par L. de la Laurencie. Rebel n'a pas cherché à imiter les violonistes italiens qu'il connaissait. Il ne se conforme pas au plan à 4 compartiments instauré par Corelli. Il écrit des pièces de type assez libre, ornées dans la première version de titres galants ou mythologiques, la *Flore*, l'*Apollon*, etc. Plus de noms de danses : termes de mouvement, *Gay*, *vif*, etc. C'est ce que fera encore Rameau dans ses *Pièces en Concerts*. Cependant, jusque vers 1780, les sonates françaises d'instruments entremêleront presque toujours les morceaux de suite et les mouvements de sonate, et resteront même fidèles à un type ancien assez fréquent : un largo servant d'introduction à un mouvement vif, construction deux ou trois fois répétée, toujours en forme binaire. Ph.-E. Bach va être le premier auteur qui adoptera résolument la forme ternaire des mor-

ceaux de sonate, et, en même temps, l'exposition (et par conséquent la réexposition) à deux thèmes, jointe à cet emprunt fait à la forme suite, que l'exposition module toujours à la dominante dans le mode majeur, au relatif de préférence dans le mode mineur. Dans la réexposition, la seconde idée change donc de ton, pour clore le morceau dans le ton initial. Il y a là une innovation géniale : Ph.-E. Bach la complète encore en écrivant tout particulièrement pour le clavier seul, d'où l'écriture scolastique précédemment en usage pour l'équilibre des sonates va disparaître, et le style « galant » dominer. Soixante-dix *Sonates* pour clavier, composées ou publiées de 1740 à 1787, constituent son œuvre en ce sens. Elles sont presque toutes en trois morceaux, tantôt séparés, tantôt s'enchaînant. Ph.-E. Bach est donc l'inventeur véritable de la sonate bithématique et de coupe ternaire, qui deviendra rapidement la seule employée, et jusqu'à notre époque comprise. En même temps, principal initiateur de la sonate pour clavier seul, il prélude ainsi directement à l'éclosion des grands chefs-d'œuvre que la littérature de piano fournira jusques et y compris Beethoven. Haydn est en ce sens le successeur de Ph.-E. Bach, et aussi fécond que lui. Mais, aux formes de musique pure (allegro et adagio) de la sonate de J.-S. Bach et de son fils, il mêle par un reste de la Suite, des formes de danse, menuet ou rondeau, par quoi il termine volontiers l'œuvre. Il emploie aussi les procédés d'Alberti, compositeur italien (vers 1750), et surtout la fameuse basse à laquelle ce dernier a attaché son nom.

Dès 1770, Haydn trouve un émule en Clémenti : celui-ci restera encore fidèle, pendant quelque temps, à la sonate à un seul thème, bien que de coupe ternaire. Ses premières *Sonates* sont souvent composées de deux mouvements seulement, mais on y reconnaît avec étonnement les idées, les caractéristiques qui annoncent Beethoven et un Beethoven parfois très avancé. C'est qu'un autre élément a influencé Clementi, comme il a influencé Mozart : le style mixte créé à Paris par des musiciens rhénans qui s'y étaient fixés, où entre pour une part importante l'ampleur introduite par Rameau dans ses grandes *Suites*, style que l'on remarque dans les *Sonates parisiennes* de Schobert (1764), chez Edelmann et surtout Hullmandel (1777-1778) que Mozart imitera étroitement. A partir de 1781, Haydn, Clementi, Mozart, ces deux derniers surtout, rivalisent dans la composition et le développement de la sonate, et amènent ainsi l'éclosion du génie beethovénien, dont la première manifestation est de 1795. Alors que Clementi et Mozart usent peu du menuet, Beethoven, dès sa première Sonate, l'adopte, mais sous une forme plus piquante, plus concertée, de plus en plus éloignée du caractère de la danse originale : il le dénomme *scherzo*, et va aller constamment le développant et, chose curieuse, augmentant progressivement sa vitesse. Ses premiers *scherzi* sont simplement marqués de la nuance d'exécution *allegretto*, ou *tempo di minuetto*; il adopte assez vite *allegro* (*3e Sonate de piano*) puis *assai allegro* (op. 14), *allegro vivace* (op. 28), *assai vivace* (*Sonate à l'Archiduc*). Dans sa VIIe *Symphonie*, le morceau qui tient la place du scherzo, et en emploie la forme, mais amplifiée, a pour indication *presto*, et l'énorme vitesse de 180 du métronome pour la mesure, s'il n'y a pas là une erreur. Dans la dernière partie de ses *Sonates* pour piano, à partir de l'op. 101 (1816), Beethoven se souvient des formes scolastiques et va sertir, en ses *Sonates* où le style galant et symphonique se reconnaît encore, des mouvements fugués et même des fugues entières. A dater de ce moment, — et le même processus peut être observé dans ses œuvres de musique de chambre et de symphonie, — Beethoven cherchera à modifier, à agrandir, à transformer le plan des sonates jusqu'à en faire de vastes drames musicaux. Il convient de remarquer que, dans toute sa carrière, il a souvent été précédé par le génie de Clementi, dans les *Sonates* duquel on remarque, dès 1788 à 1790, l'emploi de thèmes, d'harmonies, la manière de les élaborer, que Beethoven n'appliquera que vingt ans plus tard : en particulier, à partir de l'op. 34 de Clementi (réduction au piano d'une de ses *Symphonies*), les *Caprices*, op. 35, l'op. 40, etc.; beaucoup plus tard, le mouvement inverse se remarque et, dans les *Sonates* composées par Clementi entre 1815 et 1820 (op. 47 et suiv.), il utilise les recherches beethovéniennes, dans une direction qui fait pressentir quelque peu Chopin, mais surtout l'écriture orchestrale que R. Wagner adoptera. L'étude et l'analyse de l'adagio de la *Sonate*, op. 50, no 1, de Clementi (vers 1820), et des divers morceaux de sonate compris dans le t. III de son *Gradus ad Parnassum*, sont particulièrement précieuses à ce sujet. Les maîtres romantiques ont peu ajouté d'intéressant à la sonate, dont souvent ils n'ont pas saisi le plan. C'est à peine si de

Weber, de Schubert, et de Schumann on peut, de chacun d'eux, signaler une ou deux sonates : ils en ont d'ailleurs peu écrit. Il faut arriver dans l'école française, vers 1860, pour voir se prolonger, tout d'abord, la sonate classique, avec les *Sonates* de Saint-Saëns pour violoncelle, op. 32, pour violon, op. 75 et 102; puis vient un véritable renouvellement, où il semble que la lignée de Beethoven soit renouée, avec César Franck, *Grande pièce symphonique* pour orgue (1861); *Sonate* pour piano et violon (1886); *Prélude, Aria, et Finale* pour piano (1887); Guilmant, avec ses diverses *Sonates* d'orgue; Gabriel Fauré, *op. 13*, pour violon (1878), et enfin une série de musiciens qui appartiennent presque tous à l'école de Franck : Lekeu, *Sonate* pour violon publiée en 1894, puis, à partir de 1900, celles de Paul Dukas, A. Magnard, Guy-Ropartz, V. d'Indy, J. Huré, L. Vierne, presque toutes pour piano et violon. On a donc assisté de nos jours à une véritable rénovation du genre sonate, plus spécialement dans l'école française. Les écoles étrangères modernes se sont surtout traînées dans l'imitation des formes classiques, avec l'adjonction des éléments romantiques, sans qu'il y ait rien de particulièrement remarquable à signaler. En résumé, ce qui constitue la forme de la sonate, c'est l'alternance de mouvements lents et vifs, dérivée d'une forme de la canzone. Habituellement, elle comprend trois morceaux, rarement deux, souvent quatre : la coupe de chacun a, de bonne heure, tendance à observer un plan ternaire : exposition, partie centrale ou développement, réexposition. A partir de Ph.-E. Bach, le plan ternaire devient obligatoire — ce qui distinguera désormais la sonate de la suite, — les morceaux sont habituellement composés sur deux thèmes, et la modulation à la dominante (ou au relatif majeur) s'impose à la double barre qui divise le morceau en indiquant la reprise. (Voy. *Concerto, Suite.*)

Sonatine, n. f. Sonate courte ou facile. L'emploi de ce mot se trouve déjà dans le *Jugenbuch* de Hændel (vers 1704) pour un morceau de mouvement vif, unithématique, mais de plan ternaire. Haydn et Clementi ont écrit des séries de *Sonatines* pour les commençants. De celles qui portent le nom de Beethoven, il faut mettre à part les trois petites *Sonates*, qu'il aurait « composées à l'âge de onze ans »; en réalité, il en avait treize, et l'œuvre a été fortement retouchée et remaniée par son maître Neefe, à un tel point que Beethoven reniait cette œuvre, n'y reconnaissant plus assez de lui-même. Les nombreuses sonates écrites depuis lors sont sans intérêt musical. Mais le titre de *Sonatine* a été relevé par M. Ravel pour une œuvre de piano de style très moderne : ce n'est pas qu'elle soit facile, mais elle n'a pas le développement considérable qu'offrent habituellement les sonates modernes.

Sône, ou *Sonn.* Genre de chanson populaire bretonne, qui comporte un refrain. Le texte en est le plus souvent sentimental ou satirique. On y compte toujours plusieurs strophes, ou couplets.

Sonnaille, n. f. Clochette suspendue au collier des animaux, dans la région du Sud-Est et la Suisse.

Sonner, v. tr. Jouer d'un instrument de musique; jouer un morceau sur un instrument. Ce verbe est moins usité qu'autrefois. Il ne s'applique plus guère qu'aux cloches, au clairon, à la trompette.

Sonnerie, n. f. **1.** Collection des cloches qui sont disposées dans une tour ou un clocher de beffroi ou d'église. || **2.** Signaux donnés par les cloches. || **3.** Mélodies sonnées par la trompette ou le clairon et servant de signaux militaires.

Sonnette, n. f. Clochette, petite cloche portative.

Sonneur, n. m. Celui qui sonne les cloches.

Sonomètre, n. m. L'appareil servant à l'étude de la corde vibrante et aux expériences, a été primitivement le *monocorde*, composé, comme son nom l'indique, d'une corde unique tendue sur une caisse de résonance; il a été remplacé par le S., appareil composé d'une caisse rectangulaire de bois de sapin montée de deux cordes reposant sur deux chevalets fixes placés à un mètre l'un de l'autre. Un chevalet mobile glissant sous chacune des cordes permet de leur donner des longueurs différentes, mesurées sur une règle divisée en millimètres, qui est appliquée sur la caisse. Les cordes sont tendues au moyen de chevilles. Pour vérifier la loi de la tension, on ajoute une 3e corde fixée à une extrémité par une cheville, tandis que l'on suspend à l'autre extrémité un poids. On étudie au sonomètre la loi des tensions en changeant le poids, la loi des longueurs en déplaçant le chevalet mobile, la loi des diamètres et celle des substances (densités) en changeant

les cordes. (Voy. *Corde.*) Le S. permet aussi de déterminer l'écart existant entre 2 diapasons, d'étudier les nœuds et les ventres, les harmoniques d'une corde, etc.

Sonore, adj. qual. *D'une manière absolue, qualité d'un corps qui émet des bruits musicaux; corde vibrante, tuyau, etc. S'emploie aussi pour qualifier la puissance, l'ampleur d'une voix, ou d'un instrument.

Sonorité, n. f. État de ce qui est sonore.

Sopra, adv. ital., = sur, ci-dessus.

Sopraniste, n. m. Chanteur adulte qui, naturellement ou artificiellement, a conservé la voix de soprano. On s'est servi, au moyen âge, de préparations spéciales, d'élixirs, qui conservaient ou développaient chez l'homme les degrés les plus aigus qu'il fût possible d'atteindre. (Voy. *Fausset.*)

Soprano, m. ital. = supérieur. *La voix la plus élevée de l'enfant et de la femme. Il ne semble pas qu'elle ait été particulièrement cultivée à l'aigu avant l'époque de l'opéra. Tout au moins les anciennes compositions polyphoniques religieuses ou profanes, jusque vers la fin du XVIe s., ne dépassent-elles pas habituellement le *mi* et le *fa*, ce qui les rendait d'ailleurs accessibles à des sopranistes hommes; très rarement y trouve-t-on des notes plus élevées, *sol*, et au plus *la*. Mais, dans les *soli*, il est possible que l'on ait transposé en conséquence les pièces à exécuter lorsqu'on disposait de voix très élevées. Avec le XVIIe s., la culture de la voix de soprano se développe sous l'influence de l'école vénitienne. Non seulement les soli, mais les chœurs gagnent peu à peu en hauteur; plus tard, chez Bach, les parties de soprano des chœurs sont plus élevées qu'elles ne l'étaient dans les chœurs anciens, et ce maître, pour les soli, charge de préférence le soprano des airs brillants, rapides, animés. La voix de soprano la plus élevée dont il ait jamais été fait mention fut celle de la cantatrice Lucrezia Agniari, à laquelle Mozart en 1770, entendit exécuter aisément de longs trilles et roulades montant jusqu'à l'*ut* situé deux octaves au-dessus du *la* du diapason. On attribue généralement à la voix moyenne de soprano l'étendue :

Sordini, m. ital., = sourdine, mais s'applique également à l'étouffoir du piano. (Voy. *senza sordini.*)

Sortie, n. f. Morceau joué à l'orgue à l'issue d'une cérémonie. Mattheson rapporte que les organistes allemands, vers 1740, jouaient parfois à la sortie de l'Office une pièce en forme de chacone, tous jeux tirés. (Voy. *Chacone.*)

Sostenuto, part. passé. ital., = soutenu, pour indiquer la tenue égale d'un son.

Sotto voce, loc. ital., = à demi-voix.

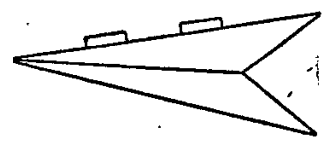
Soubasse. Voy. *Sous-Basse.*

Soufflage, n. m. Action de souffler l'orgue.

Souffler, v. intr. **1.** Pousser l'air dans un instrument à vent. || **2.** Mettre en action, à bras ou avec les pieds, les soufflets d'un orgue.

Soufflerie, n. f. Local où sont installés les soufflets de l'orgue. || Ensemble des soufflets posés en leur place. La S. comprend, avec les soufflets, les pompes qui aspirent l'air avant de le comprimer, des réservoirs qui l'emmagasinent, afin que le vent ne manque pas, et des régulateurs ou compensateurs qui distribuent à chaque partie du sommier la pression nécessaire. Dans les anciennes orgues, la S. était manœuvrée par un nombre d'hommes s'élevant souvent jusqu'à dix, dans les grands instruments. Ils mettaient en action les pompes et les soufflets; soit par le moyen de leviers maniés à bras, soit en se servant de bascules sur lesquelles ils se plaçaient debout. Dans le XIXe s. furent réalisés des essais de rouages à manivelles mues par un seul homme. L'orgue de Fribourg (Suisse) fut célèbre par sa S. dont le secret n'était pas révélé par le facteur Mooser. L'invention d'un système de S. à diverses pressions, par Cavaillé-Coll, en 1839, fut regardée comme un progrès considérable. L'emploi de l'électricité a renouvelé tout le système de soufflerie et en beaucoup d'instruments remplacé le moteur humain. (Voy. *Electricité.*)

Soufflet, n. m. **1.** Appareil servant à alimenter en air les tuyaux d'orgue de toutes dimensions. Dans l'ancienne facture, jusqu'au début du XIXe s., on n'employait que des S. dits cunéiformes, semblables à



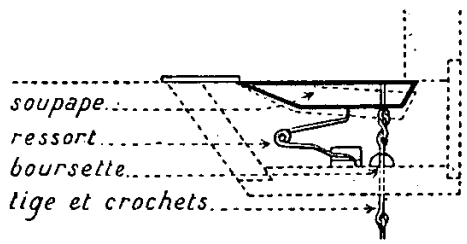
Soufflet d'orgue. (Ancien.)

des S. de forge, qui s'élevaient diagonalement et seulement de trois côtés. Ils ont été remplacés, dans la facture moderne, par les S. à lanternes, dont la table s'élève horizontalement et qui débitent d'une façon plus régulière une quantité double de vent. Ils sont chargés d'un poids soigneusement étudié pour maintenir leur équilibre et la fixité de la pression.

2. Signe de notation formé de la réunion rapprochée des signes du crescendo et du decrescendo <>, prescrivant une augmentation et diminution rapide du volume du son. (Voy. *crescendo*.) Baini explique un signe appelé *pinnosa*, sorte d'ornement du chant, consistant en l'exécution de deux notes ascendantes avec augmentation puis subite diminution du volume du son, figuré par le signe moderne dit soufflet <. Nisard assure que le signe était figuré verticalement $\overset{\wedge}{\vee}$.

Souffleur, n. m. Ouvrier chargé dans l'orgue, de la manœuvre des soufflets. L'emploi de l'électricité, dans les grands instruments modernes, y supprime le travail des bras.

Soupape, n. f. Pièce mobile, en bois, armée de ressorts, servant dans l'orgue, à obturer, lorsqu'elle est fermée, ou à rendre libre, lorsqu'elle est soulevée, le passage de la colonne d'air :



Soupape d'orgue.

Soupir, n. m. Signe de silence, équivalant à la durée d'une noire. (Voy. *Silences*.)

Sourd, adj. qual. Celui qui est atteint de surdité.

Sourdeline, n. f. Sorte de musette à sac et à soufflet (XVIe-XVIIe s.). Mersenne en a donné une description.

Sourdine, n. f. **1.** Petite pièce de bois, d'ivoire ou de métal, que l'on place à volonté sur le chevalet des instruments à archet, pour en modifier la sonorité en interceptant les vibrations de la caisse. Les cordes seules pouvant entrer en vibration, l'intensité du son se trouve infiniment réduite en même temps que son timbre prend un caractère étrange et mystérieux. Depuis Lulli, qui en a fait un emploi « vraiment génial » dans la scène du sommeil de Renaud, de l'opéra *Armide* (1686), les compositeurs dramatiques ont fréquemment employé les sourdines dans une intention descriptive, pittoresque ou dramatique. Ex. : Beethoven, *Fidelio* (1804), scène de la prison; *Obéron* de Weber (1826), ouverture, chœur des génies, chœur des sirènes; Berlioz, valse des Sylphes de *La Damnation de Faust* (1848). Les compositeurs, en transportant du théâtre au concert et à la chambre les procédés descriptifs, ont employé les sourdines dans la musique instrumentale à titre d'effet de sonorité ou d'effet descriptif; Berlioz, dans la *Valse des Sylphes*, détache de l'orchestre 6 premiers violons avec sourdines et leur confie le thème accompagné de dessins vaporeux de 2 harpes et de pizzicati. L'emploi des sourdines se prescrit par les mots *avec sourdines*. ou en ital. *con sordini*, suivis des mots *sans sourdines* ou *senza sordini*. Dans *Richard Cœur de Lion* (1785), Grétry prescrit pour l'entr'acte qui précède l'air de Richard dans sa prison, et pour l'accomplissement de cet air (*Si l'univers entier m'oublie*), l'emploi de timbales avec 2 morceaux de drap aux baguettes, cors et trompettes en mi ♭ avec sourdines, cordes avec sourdines. || **2.** Petit cône de carton ou de bois percé d'un trou à sa base, que l'on place dans le pavillon du cor ou de la trompette pour en voiler la sonorité. Mersenne (1636) en donne la figure au chapitre sur la trompette. Rarement usité et longtemps abandonné, ce procédé a été employé par Wagner dans *Rheingold*, pour dépeindre l'enchantement du *Tarnhelm*, casque rendant invisible celui qui le coiffe. Aussi a-t-on cherché à renouveler l'ancienne sourdine, et a-t-on offert, notamment aux cornistes, de petits appareils analogues. || **3.** Nom parfois donné à la pochette ou petit violon des maîtres à danser, à cause de sa faible sonorité. (Voy. *Pochette*.) || **4.** Jeu de l'harmonium, formé par le n° 1 (8 pieds), mais assourdi par un jeu de ressorts et de soupapes modifiant la distribution du vent.

Sous-basse, ou **Soubasse**, n. f. Jeu d'orgue en tuyaux bouchés de seize pieds (bourdon), placé à la pédale, et parfois emprunté au bourdon de seize du premier clavier manuel.

Sous-chantre, n. m. lat. *succentor*. Fonctionnaire du chœur, placé immédiatement au-dessous du préchantre, dans la hiérarchie des anciennes

églises, et chargé de le suppléer dans la direction du chœur.

Sous-dominante, n. f. Quatrième degré de la gamme diatonique.

Sous-tonique, n. f. Nom donné quelquefois à la note sensible, ou 7e degré de la gamme diatonique. (Voy. *Sensible.*)

Soutenu, part. passé du v. trans. soutenir. Se dit d'un son, ou d'un trille, qui est prolongé sans modification, par une voix ou un instrument.

Spé, n. m. Du latin *spes,* espérance (?). Nom donné au doyen des enfants de chœur, dans l'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Paris. Ce nom faisait allusion, a-t-on dit, à l'espérance, (*spes*) qu'il avait de bientôt sortir de la maîtrise pour entrer au collège de Fortet, et devenir petit chanoine. Mais on tire aussi son étymologie de *spexere,* parce que le spé était chargé de la surveillance de ses camarades.

Sphère, n. f. *L'expérience fameuse dite des « marteaux » de Pythagore, pour l'étude de la production et de la résonance du son, a été révoquée en doute depuis qu'il est prouvé que le volume et le poids des marteaux ne pouvaient avoir d'influence sur la source sonore. Mais on a fait remarquer qu'il suffisait de lire dans le texte grec *sphaira* pour *sphyra,* afin que toute anomalie disparaisse, l'expérience pouvant se faire avec des sphères creuses de différents volumes. (Voy. *Enclume.*)

Spatule, n. f. Pièce de mécanisme des instruments à vent, consistant en une palette mue par un levier qui cède sous la pression de la main, la spatule, ou palette faisant l'office de soupape et servant à ouvrir ou fermer le passage de l'air par le trou correspondant du tube de l'instrument.

Spiccato, t. ital. Dans le jeu du violon, sorte de sautillé consistant à enlever et poser l'archet entre chaque note.

Spiritoso, t. ital., = avec esprit, d'une façon piquante.

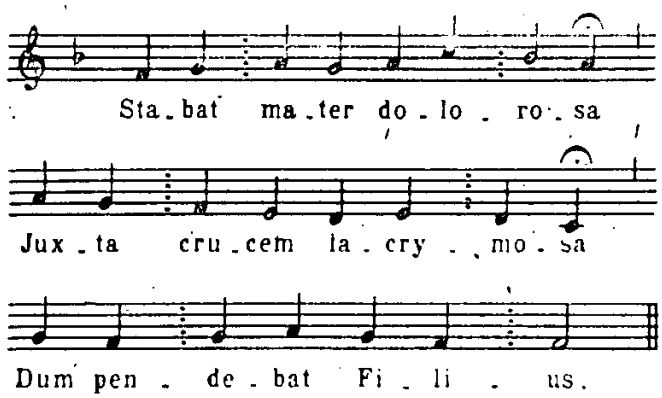
Spirituel, adj. *Épithète exprimant la qualité religieuse d'un genre de composition habituellement profane. Au moyen âge, Peire d'Alverne (fin XIIe s.), pour la langue d'oc, et Gauthier de Coincy (†1236), pour la langue d'oïl, ont employé pour ces chants en langue vulgaire le titre de *chanson pieuse.* Plus tard, on a dit *piteuse.* Au XVIe s., a prévalu le terme de *spirituel* : les musiciens polyphonistes ont ainsi traité à plusieurs voix des *chansons spirituelles* ou cantiques populaires (voy. *Chanson* et *Cantique*) en France, dans les Pays-Bas, en Allemagne. Dans l'Italie, les *laudi spirituali* ont rempli le même rôle lorsqu'il s'agissait simplement d'harmonisations verticales et de forme populaire; la composition la plus développée est conçue en forme de madrigal : d'où les *madrigaux spirituels.* Les plus fameux sont ceux de Palestrina, parus en 1581 et en 1594; ceux d'Animuccia, qui les avaient précédés, publiés en 1565 et années suivantes; de Felice Anerio, à 5 voix, en 1585. On peut aussi ranger parmi les madrigaux spirituels les *Lagrime del Peccatore,* de Lodovico Agistine (1586), qui forment d'ailleurs le IVe livre de sa collection de madrigaux spirituels, et les *Scherzi sacri,* de Cafra, deux livres publiés en 1616. (Voy. *Madrigal.*) On trouve en France au XVIIe s., et au suivant, l'expression de *Concert spirituel,* prise dans le même sens : on sait que ce titre désigna une fondation célèbre de concerts parisiens, qui donna le branle à tout le pays. (Voy. *Concert.*) L'*Air spirituel* et le *Dialogue spirituel,* sont pareillement des airs à voix seule, des duos, trios, quatuors vocaux, pris dans la même acception.

Spiromètre, n. m. Appareil servant à mesurer la capacité respiratoire. On construit des S. de plusieurs types, basés sur le principe du gazomètre, du soufflet, etc., mais tous munis d'une échelle graduée où se lit le nombre des centimètres cubes d'air que le sujet a expirés et qui ont gonflé la caisse ou la poche élastique de l'appareil. L'épreuve du S. est utile au chanteur pour régler ou améliorer ses habitudes respiratoires.

Spondée. Voy. *Pied.*

Stabat mater. *Les deux premiers mots d'une célèbre « complainte » sur les douleurs de la Vierge Marie au pied de la Croix, dont les paroles furent écrites au XIIIe s. par le franciscain italien Jacques de Todi, surnommé Jacopone. Le même auteur écrivit une pièce analogue, commençant par les mêmes mots, sur les joies de la Vierge à la Crèche. Le *Stabat mater speciosa* et le *Stabat mater dolorosa* forment donc diptyque. Le second seul, à partir de la fin du XVe s., alimenta la piété populaire, et on commença bientôt à le mettre en chant et à en faire des adaptations en langue vulgaire. Le thème traditionnel depuis environ la fin du XVIe s., est le

suivant, répété de strophe en strophe :



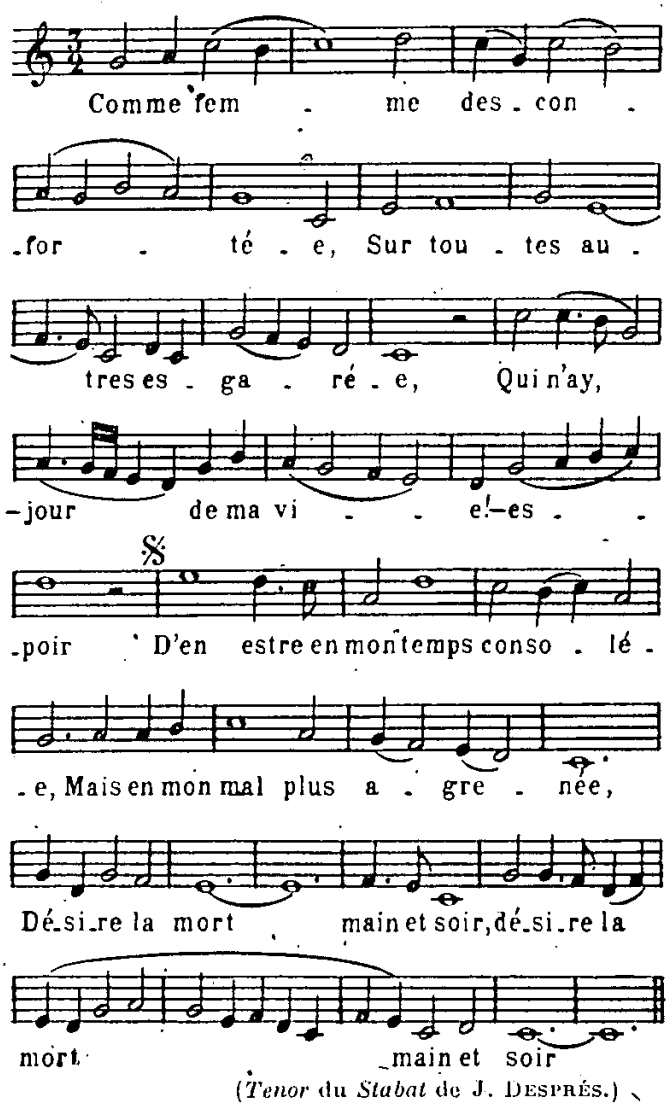
Mais on le trouve aussi en mineur.

Josquin Després fut le premier à traiter le S. M. en polyphonie. La composition à 5 voix, est fameuse; mais quatre voix seules sont chantantes : la cinquième est un *tenor vagans* sans paroles que les restitutions pratiques de M. H. Expert et de M. F. Raugel ont heureusement confié à un trombone, à cause de ses lentes tenues. Ce *tenor* est formé des notes de la chanson triste : *Comme femme desconfortée.* (Voy. ex. ci-contre.)

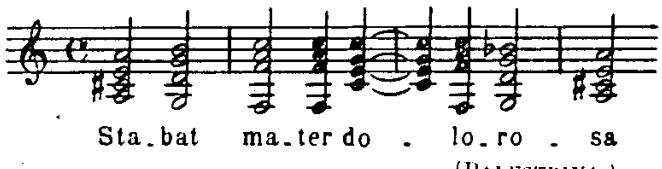
Dans les éditions à partir de 1530, le *tenor vagans* du S. M. de Josquin porte les paroles de cette hymne.

Le S. M. de Palestrina, à 8 voix, est célèbre entre les compositions de son auteur par la prédominance de la disposition harmonique des parties, ou comme on aime à le dire aujourd'hui, par son écriture verticale, très rare chez Palestrina et à son époque. (Voy. ci-contre.)

Cette œuvre, très connue, a été plusieurs fois réimprimée. Le S. de Steffani est à 6 voix, et fut écrit à l'occasion de sa réception comme président honoraire à vie de l'*Academia of ancient music* de Londres (1710). Mais on arrive à l'époque où la forme concert envahit la musique religieuse. Aless. Scarlatti écrit en ce sens deux S., l'un à 4 voix (1723), l'autre à 2; le S. d'Emmanuel Astorga a été beaucoup vanté, celui de Pergolèse (1735) plus encore. On cite encore parmi les anciens auteurs italiens, Clari, en 1700, dont le S. a été célèbre. Dans la liste des compositeurs de S. plus récents, on voit figurer Boccherini, Winter, Schubert, deux fois. Le trop célèbre S. de Rossini date de 1832. Sa longue fortune, qui n'est pas encore complètement ruinée, s'explique par le caractère mélodique en style d'opéra et l'avantage pour les voix



(*Tenor* du *Stabat* de J. DESPRÉS.)



(PALESTRINA.)

de cette œuvre diamétralement opposée à sa destination religieuse. L'école moderne peut avantageusement revendiquer le S. de Bourgault-Ducoudray, œuvre d'une très belle tenue, pour soli, chœur, orgue, violoncelles, contrebasses, harpe et trombone (édité en 1894) et dans la forme *a cappella* la très remarquable composition de Diepenbroek, d'Amsterdam (1895). Depuis que le S. est entré dans la liturgie au XVIe s., on en a composé diverses mélodies liturgiques en forme de séquence : elles sont différentes suivant les éditions.

Staccato. Suite de notes très brèves articulées séparément. Au violon, elles se font sous un même coup d'archet. Le S. était pratiqué sur le violon en 1680. On en trouve des passages notés dans les *Sonates* de Henri Biber, en 1681. J.-J. Walther les multiplie dans ses *Pièces* publiées en 1688. Geminiani, en 1749, le marque par l'accent aigu placé verticalement. (Voy. *Détaché.*) Dans le jeu du violon, on appelle *S. volant* une sorte de coup d'archet produit par rebondissement, en passant, pour les notes successives, d'une division de l'archet à la division suivante. Il se fait dans les mouvements rapides et les intensités moyennes et produit un effet analogue à celui du sautillé. Le *S. sans accents* consiste à reprendre les notes suivantes sans faire sentir leur séparation par des différences d'intensité. — Le *S. mordant*, qui est le S. commun, est un coup d'archet brillant, qui se fait à la corde, en séparant et marquant fortement chaque note, mais d'un seul coup d'archet.

Stance, n. f. *De l'ital. *stanza* = chambre, peut être comparé à l'*oikos* = maison, de la poésie chantée byzantine; désigne un modèle de strophe composé par le poète, et dont toutes les autres suivent étroitement le rythme. Les S. sont originairement faites pour être chantées. La musique de S. de Pétrarque par Dufay est restée fameuse. De nos jours, les S. sont déclamées, mais au théâtre on les accompagne volontiers d'une musique de scène : ex., les S. de *Polyeucte.*

Stentor. Nom d'un guerrier grec au siège de Troie, « dont la voix était si éclatante, qu'elle faisait plus de bruit que celle de 50 hommes » (Littré). La locution *une voix de Stentor*, est restée proverbiale pour une voix retentissante. Un livre publié par D. G. Morhof, de Kiel, en 1672, en latin, parle d'un homme à la voix de S., dont le son brisait le verre. Ce Nicolas Petter avait brisé 25 verres en une demi-heure devant une nombreuse assemblée. Le livre écrit à ce sujet a 250 pages. Bartoli, dans son livre *Del Suono* (1685), admet le fait et l'explique. L'homme était une sorte de ventriloque. Il brisait les verres à boire du modèle dit aujourd'hui *Römer*, verre vert à vin du Rhin, en prolongeant le son de manière à faire vibrer le verre fortement et trembler dans la main qui le tenait, jusqu'à le faire éclater. C'était un jeu de charlatan. ‖ Jeu d'orgue moderne du type gambe ou diapason, à pression d'air renforcée.

Strambotto, n. m. ital., plur. *i.* Genre de poésie italienné, à l'époque de la Renaissance, divisée en couplets de 8 vers sur 4 paires de rimes pareilles. On les mettait en musique dans le style des frottoles. Les recueils de Petrucci en contiennent un certain nombre.

Strascino, t. ital. Ornement de l'ancien chant italien décrit et vanté par Tosi (1723), et qui consistait à « traîner » la voix en descendant de degré en degré et sur un rythme légèrement saccadé.

Cet effet vocal n'a point de signe spécial : Tosi, décrivant « la beauté du *strascino* » dit que « son explication serait plus facile à comprendre par la musique ». Il a lieu « quand, sur un mouvement égal de la basse cheminant lentement de noire en noire, un chanteur, vocalisant, prend le premier son d'en haut en traînant doucement au grave avec *forte*, puis avec *piano*, par degré, en déséquilibrant le mouvement, s'arrêtant plutôt sur le son moyen qui commence ou finit le *strascino* ». En résumé, il est formé d'une sorte de « portamento de la voix sur le temps » et c'est un ornement instable « vago ornamento ». Les commentateurs semblent ne pas bien saisir la définition et entrent à ce sujet dans des explications longues et obscures. (Voir *Port de voix.*)

Stretto, n. m. ital., du lat. *strictum*, serré. ‖ **1.** Partie finale d'une fugue dans laquelle les réponses sont plus rapprochées. ‖ **2.** Partie finale d'un ensemble vocal, dans la musique dramatique, lorsque le mouvement y est accéléré, et les combinaisons de voix plus serrées. Le S. de la fugue s'établit sur les mêmes entrées de sujet et de réponse que l'exposition, mais à des distances plus rapprochées, et souvent en se bornant à détacher la seule tête du sujet et celle de la réponse, à l'exception toutefois de la dernière entrée, où le thème doit être entendu intégralement. L'emploi de la diminution de valeur est fréquent dans le S. où il permet de faire des entrées

très rapprochées. Le procédé de la pédale est introduit dans la fugue pour préparer le S. ou pour le conclure.

Strict. Voy. *Osservato.*

Strident, adj. qual. Se dit d'un bruit ou d'un cri perçant aigu.

Stridulation, n. f. Suite de cris stridents, comme en font entendre certains oiseaux.

Stroboscope, n. m. Instrument de physique formé d'un disque ou d'un tambour rotatif et contenant une série d'images décomposant les phases d'un phénomène. La persistance des sensations visuelles devant le S. tournant rapidement semble reconstituer la marche réelle du phénomène. Employé pour les observations musicales suivantes.

Stroboscopie, n. f. Emploi du stroboscope. En dehors de ses diverses applications pour des expériences variées, on se sert de cet instrument pour mesurer la hauteur absolue d'un son. Il y a plusieurs procédés. L'un consiste à « regarder l'objet vibrant à travers un disque tournant, percé de petits trous équidistants sur une circonférence concentrique à l'axe; on fait croître la vitesse angulaire à partir du repos jusqu'à voir l'objet immobile. Soit alors q le nombre par seconde de tours de disque; la hauteur du son est $N = pq$. On détermine généralement sans difficulté le nombre q ». (Bouasse.)

Strophe, n. f. Suite de périodes poétiques ou mélodiques formant un sens complet dans le discours poétique ou musical. (Voy. *Antistrophe,* et *Ode.*)

Strophicus, t. lat. m. Figure analogue à une virgule, employée dans la notation neumatique du moyen âge, à l'état simple, *apostropha,* double, *bistropha,* ou triple, *tristropha,* ou jointe à une autre formule, telle que la *clivis,* pour indiquer un ornement consistant en la répercussion du son. (Voy. *Répercussion.*)

Style, n. m. La définition donnée par Littré est la suivante : « Le langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire, dans ce qu'une personne dit, et surtout dans ce qu'elle écrit. » En musique comme en littérature, chaque époque, chaque genre, chaque grand maître a son style : l'étude en est attachante, et a suscité de nombreux volumes sur chacune de ses particularités. Mais on emploie aussi le mot dans quelques acceptions générales et conventionnelles, dont les plus usitées sont *style ancien, style lié, style rigoureux.*

Style ancien : se dit des pièces instrumentales composées par des musiciens modernes dans les formes scolastiques rigoureuses ou dans les formes de la suite et des airs à danser qui la constituaient. Ex. : *Fugues dans le style ancien,* pour le piano, par Alexis de Castillon, op. 2. *Cinq pièces dans le style ancien,* du même, op. 9.

Style lié : se dit particulièrement du style contrepointique dans la musique d'orgue, alors que les parties s'unissent et s'enchaînent sans interruption, et que leur exécution exige une complète indépendance des doigts et l'usage fréquent du doigté par substitution. Le style lié est également celui de la plupart des œuvres d'ensemble instrumental du XVIIe s., et d'une partie du XVIIIe s.; on l'applique à la « réalisation » de la basse continue.

On réunit sous le titre de *Style rigoureux* (voy. *Osservato*), la série des « règles » concernant l'enchaînement des intervalles et des accords, qui ne doivent théoriquement pas être enfreintes dans une composition à plusieurs voix. Mais ces règles ont été tournées ou enfreintes par les plus illustres maîtres. On relève des exemples nombreux de quintes et d'octaves consécutives dans les œuvres instrumentales de Bach. Haydn et Mozart se montrent plus versés que Beethoven dans ce qu'on peut appeler les règles grammaticales de la musique. Beethoven s'appliqua dans ses dernières œuvres au genre de la fugue. Schubert, Schumann, manquent de savoir en contrepoint. Wagner, qui ne s'est jamais piqué d'une grande science, montre une habileté merveilleuse dans son contrepoint libre. Berlioz manque de technique. Les modernes, avec une technique extrêmement avancée, s'affranchissent de plus en plus des règles du style rigoureux, édictées pour une époque et pour l'école, où elles constituent un exercice souverainement salutaire à l'élève compositeur.

Substitution, n. f. **1.** Dans la théorie de l'harmonie, la substitution du 6e degré à la dominante, dans la résolution de l'accord de 7e, produit un accord dissonant dont le procédé de formation a été indiqué par Rameau sous le nom d'accord par emprunt et enseigné par Fétis sous le nom d'accord de 9e de la dominante obtenu par substitution. || **2.** Doigts par substitution dans les instrumenté à clavier, celui où, sans quitter la

touche), on effectue un changement de doigt. (Voy. *Doigté.*)

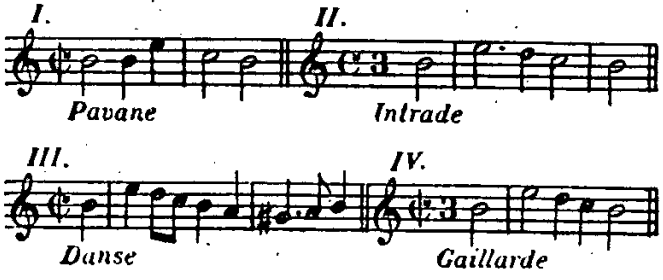
Subductio, n. f. lat. *La subduction, dans la langue des théoriciens du xe au xiie s., s'entend de ce que nous nommons *sensible* ou broderie inférieure, d'un demi-ton. Alors que, dans les chants ecclésiastiques de style grégorien, les échelles modales avaient conservé la pureté antique, les chants populaires admettaient déjà, sous la finale du 1er ton et du 2e, cette subduction d'un demi-ton : *ré ut♯ ré; la sol♯ la.* De même sous celle du 7e et du 8e, *sol fa♯ sol.* L'usage s'en établit dans la musique polyphonique dès les xiie-xiiie s. et amena l'emploi des *feintes* (*musica ficta*), non écrites jusqu'au cours du xvie s., et qu'il est parfois difficile, et toujours délicat de fixer avec précision. (Voy. *Sensible.*)

Successif. Voy. *Mouvement.*

Suffoqué, part. passé du v. intr. suffoquer. Se dit d'un tuyau d'orgue que l'excès de vent empêche de parler.

Suite, n. f. Série d'objets se succédant dans un certain ordre. En musique, ce nom désigne une succession de morceaux, tous du même ton, ordinairement apparentés aux airs ou aux mouvements de danses, qui fut en usage principalement aux xvie, xviie et xviiie s. Cette ordonnance fut dictée par les coutumes de la danse (et non adoptée pour des raisons musicales), qui faisaient succéder aux xve et xvie s., à une danse marchée, d'allure modérée; en mesure binaire, une danse sautée, un peu plus rapide, en mesure ternaire; en Italie, le *passemezzo* suivi du *saltarello*; en France, la pavane suivie de sa gaillarde, les 2 morceaux dans le même ton, et souvent sur le même thème ou un thème analogue. Le 4e livre de *Tablature de luth* (anonyme), publié par Petrucci (1508), ajoute à la *pavana* suivie du *saltarello* un 3e morceau appelé *Piva.* Rapidement les danses se compliquent. Le livre de *Tablature de luth* de Casteliono (1536) place à la suite l'une de l'autre 4 danses dans le même ton et un morceau final non dansé, c'est-à-dire 1 pavane, 3 saltarellos et 1 *Tochata da sonare nel fine del ballo.* Le 1er saltarello est une transformation de la pavane précédente. Entre les pièces sont introduits des morceaux appelés *Riprese* qui ne sont pas des « reprises » au sens moderne de ce mot, mais des pièces nouvelles (acception du terme de manège, où « reprises » désigne chaque partie d'une leçon d'équitation, d'un exercice de manège). Les tables des morceaux contenus dans les livres de luth de Casteliono, PP. Borrono, Fr. da Milano (1536, 1546), justifient cette explication. Chez Borrono les pièces sont numérotées, *Pavana e suo Saltarello primo, secundo, terzo.* Le 1er continue la pavane, les autres sont libres. Il n'y a plus de toccata. La liaison entre les morceaux d'une suite, tant sous le point de vue tonal que sous celui des formes mélodiques, est frappante dans le *Livre de luth* d'Ant. Rotta (1546). Dans des ouvrages postérieurs, les pièces changent de titre, sans que soient rompues l'opposition et la symétrie dans la succession des formes rythmiques. Au début du xviie s., le *passemezzo* et le *saltarello* deviennent très rares. La pavane à 3 temps disparaît. On voit surgir l'*intrada* à 4 temps, d'allure paisible, et la *courante*, à 3 temps, animée. L'*allemande*, avec son nom français, s'établit depuis 1587 environ, comme liée à la courante, qu'elle précède. Un flottement se fait remarquer dans le choix et l'ordre des pièces d'un recueil à l'autre. La *gigue* anglaise apparaît en Angleterre dans les *Suites* de Robinson et de Ford, en 1603 et 1607. Puis arrive en France la *sarabande* espagnole, vite accueillie. A cette époque se placent les *Suites* des Allemands Peurl (1611) et Schein (1617), où se succèdent jusqu'à 5 pièces, par ex. pavane, gaillarde, courante, allemande et tripla. L'unité de ton dans la suite a son explication naturelle dans la difficulté de l'accord du luth. Les luthistes français du xviie s., qui héritaient de la suite d'airs de danse, en continuèrent les traditions en l'élargissant, lors même qu'ils ne la destinaient plus à la danse. Ils adoptèrent le *Prélude libre* comme forme de virtuosité. Ensuite ils plaçaient l'allemande, la courante, la sarabande, entre lesquelles ils intercalaient d'une façon variable les autres danses, gavotte, passacaille, bourrée, rigaudon, chacone, gigue. La disposition générale de la suite passa sans se modifier sensiblement de la musique de luth à la musique pour instrument à clavier. Le livre de *Pavanes, Intrade, Danses et Gaillardes*, que Paul Peurl composa vers 1611 et publia en 1620 à Munich, présente pour la première ou pour l'une des premières fois des groupements de pièces reposant sur la variation d'un même thème. Voy. à la page suiv. le début des 4 pièces qui composent la 2e suite. Riemann dit avoir « découvert » en 1893, en publiant le *Banchetto musicale* de Schein (1617), ce genre de suite, en tant que succession de pièces sur un même thème. Il cite un grand nombre de suites de com-

positeurs allemands, de forme cyclique, toutes, hormis celles de Schein et Peurl, appartenant à 1639 (Hammerschmidt)



(PEURL, *Suite*, 1611.)

et 1650 et suiv. Les 12 *Suites* de Joh. Jac. Löwe, publiées à Brême en 1658, commencent toutes par une *Synfonia*, après quoi 8 contiennent une *Intrada*. Les autres formes contenues dans les suites, et chaque suite restant en un seul ton, sont la gaillarde (6 fois), courante (7), sarabande (6), allemande (2), aria (5), ballet (3). Le nombre des pièces par suite varie de 3 à 5. Ces suites sont à 5 parties instrumentales, violons, violes et basse continue. Ces *Suites* de Löwe sont le plus ancien exemple connu jusqu'ici d'une pièce sans forme de danse placée d'une manière fixe en tête de la suite. Au milieu du XVIIe s., une démarcation visible se trouve établie entre la suite destinée à la danse et la suite instrumentale des luthistes, clavecinistes, etc., destinée à la chambre. Dans le ms. de Cassel publié par Écorcheville, les suites sont disposées pour la danse; généralement elles contiennent 2 ou 3 branles, 1 gavotte, 1 courante, 1 sarabande. Norlind désigne comme l'époque de floraison de la suite la période 1660-1720, où les Allemands se présentent en grand nombre, avec des suites à plusieurs instruments ou pour luth ou pour clavecin, de dispositions diverses quant au choix et à l'ordre des pièces. Contrairement à Riemann, Norlind montre que la pavane et la gaillarde ne disparaissent pas après 1650; on les trouve, ensemble ou séparément jusqu'en 1680 chez les luthistes français, Mouton, Perrine. Ce n'est qu'après 1700 que ces deux danses disparaissent. Froberger, après son voyage à Paris, rapporta en Allemagne le plan de la suite des luthistes français; ses *Suites* de 1649 se composent d'allemande, courante et sarabande, avec ou sans gigue, comme finale. Ce plan fut adopté ensuite en Allemagne. Les progrès de la suite, après 1660, consistent en fixation de formes plus achevées pour chaque pièce. Les Italiens prirent peu de part à ce développement. Les Français y travaillèrent en plusieurs directions : Mouton pour le luth, Marais pour la viole, de Visée pour le luth. En Angleterre, Thomas Mace donna en 1676 une description des pièces composant la suite ou pouvant y figurer, prélude (ou fantaisie, genre improvisé); pavane allemande; *ayre* à 3 temps, plus court que l'allemande; gaillarde; courante; sarabande; *Tattle de Moy*, pièce de nouvelle mode, assez semblable à une sarabande, qu'elle peut remplacer; chacone; gigue ou *Toy*, *Common tune*, chanson vulgaire, chanson des rues; *Ground*, petite suite de notes lentes, très graves. Après cette explication, Mace donne 7 suites contenant toutes 1 prélude, 1 allemande, et généralement 1 courante, 1 sarabande, en tout 6 ou 7 pièces par suite. Mais son agencement de la suite ne fut pas imité par Purcell qui écrit, après le prélude, 1 allemande, 1 courante et parfois 1 sarabande, 1 menuet et 1 chacone. La suite se modifie : 1° par l'admission de nouvelles danses; 2° par l'introduction de pièces qui ne dépendent plus de la danse. Les nouvelles danses sont le menuet (qu'on trouve en 1673 dans les pièces de guitare de Corbet, en 1680, chez Mouton et souvent dans les années suivantes), la polonaise (qui apparaît déjà exceptionnellement vers 1640). Les pièces sans caractère de danse existent déjà dans les types anciens de la suite, prélude, *ripresa*, variations; les airs avec variations deviennent plus fréquents dans la 2e moitié du XVIIe s. Le prélude libre, l'ouverture sont les formes les plus intéressantes. Les suites publiées en Allemagne, en 1695 et 1698, par l'Alsacien Georges Muffat, élève de Lulli, débutent toutes, sauf deux, par une ouverture française. Mais les morceaux suivants ne sont pas astreints à l'unité thématique, ni à la variation. Les pièces finales sont le plus souvent en rondeau chez Marais, 1686, Muffat, 1695. Bach et Hændel restent en général fidèles aux plans variés de la suite. Après 1720 cependant, la suite s'éloigne de plus en plus de la succession des danses anciennes; les pièces portent, comme dans la sonate, les titres d'allegro, adagio, etc., mêlés à ceux de courante, menuet, gigue, etc. *On le remarque déjà à l'occasion chez Hændel (*Suite 2 pour clavier*, par exemple) adagio, allegro, ou Bach (*partita 3 pour clavecin*), scherzo; *partita* est synonyme de « suite ». Mais chez Martini avec le titre de *Sonate*

(1742), le mélange devient bien plus sensible. Cependant en dehors du titre des morceaux, convient-il de remarquer l'ampleur de plus en plus grande que prennent les pièces composant les *Suites* pour clavecin de Rameau (1er livre); tel de ses brillants rondeaux, offre déjà la dimension, la variété, le fini, qu'offriront les premières sonates de Clementi et de Mozart. Enfin, à la fin du XVIIIe s. et au XIXe, suite est souvent synonyme de *fantaisie*, ou s'applique à certaines sonates de formes libres : le dernier livre du *Gradus ad Parnassum* de Clementi, publié en 1826, mais dont diverses pièces sont beaucoup plus anciennes — la *Fugue* 57 date de 1780 — contient de très remarquables suites de ce genre, dont quelquefois les morceaux s'enchaînent, tels celle formée des nos 60 à 63. Mais, malgré les titres et les mouvements empruntés au genre sonate, l'unité tonale de l'ensemble, et la construction binaire de beaucoup de ces pièces en font bien des suites. En résumé, à la première époque des suites, nous trouvons *Pavane* et *Gaillarde*, ou *Passemèze* et *Saltarelle* : celle-ci peut être double ou triple; ce premier état est susceptible d'un *Prélude* ou *Intrada* et peut être clos par une *Toccata* ou un *Ballet*. Lorsque la suite est formée, elle peut comprendre un *Prélude* (Préambule, Fantaisie, Toccata ou Ouverture) puis *Allemande*, *Courante* et *Gigue*, qui forment le noyau de la plus grande partie des suites. A la place du prélude, on trouve aussi une *Fugue*, ou prélude et fugue, puis, après la courante, la *Sarabande*, ou l'*Air*, varié ou non, le ou les *Menuets*, parfois en variations, et quelquefois *Chacone*, *Passacaille*, ou *Gavotte*, et un *Rondeau* pour finir. Éventuellement, à la fin de cette époque, se glissent des mouvements empruntés au genre sonate, mais toujours de coupe binaire, ce qui caractérise le genre suite. Au cours du XIXe s., quelques musiciens se sont essayés à la suite. Vers 1855, Boëly a écrit pour le piano, plusieurs suites dans le style de Hændel et de Scarlatti. La *Suite gothique* de Boëllmann pour orgue (1895) est très connue. Citons enfin la *Suite en ré* dans le style ancien, pour trompette, 2 flûtes, et quatuor, de d'Indy, op. 24, 1886, comprenant prélude, entrée, sarabande, menuet et ronde française. Les anciens organistes ont aussi nommé suites des séries de versets, tels que ceux pour le *Magnificat* (voy. ces mots), mais sans aucun lien avec la suite ici décrite. Couperin le Grand préférait le titre *Ordre*. (Voy. *Lesson*, *Ordre*, *Partita*, *Sonate*, et les divers noms de morceaux cités dans cet article.)

Suivre, ou *Suivez*, *s'emploie pour indiquer qu'un accompagnement doit suivre exactement le mouvement du soliste, ou que l'exécution d'une partie ne doit pas s'interrompre, si une raison quelconque a dû faire interrompre la copie à l'endroit où l'on rencontre cette indication. (Voy. *Segue*.)

Sujet, n. m. Thème principal d'une fugue ou d'une pièce de contrepoint. « Le sujet est un chant qui se fait par la force de l'imagination conformément à quelqu'un des Modes, pour une partie, sur laquelle puis après l'on compose toutes les autres parties. » (Nivers, *Traité de la composition*, 1667.) (Voyez *Fugue*.)

Superflu, adj. qual. *S'est employé autrefois pour qualifier la quinte augmentée, qui est plus grande d'un demi-ton superflu par rapport aux autres quintes.

Superius, n. lat. *Désigne le soprano, ou la voix la plus élevée d'une composition polyphonique dans les anciennes compositions lorsque les titres sont en latin.

Suppression, n. f. Retranchement d'une des notes constitutives d'un accord. Les règles de l'harmonie scolastique fixent les intervalles à supprimer en divers cas dans l'écriture à 3 parties. Dans le chiffrage des accords, un zéro associé à d'autres chiffres prescrit la suppression de l'intervalle dont il occupe la place. L'accord parfait *do-mi-sol* étant chiffré par un 5 placé au-dessus de l'*ut*, si l'on doit omettre la tierce *mi*, on écrira au-dessus de l'*ut* $\frac{5}{0}$.

Supra. Voy. *Sopra*.

Suraigu, adj. qual. *Qui dépasse à l'aigu les limites normales d'une échelle déterminée.

Surdi-mutité, n. f. *Privation ou perte à la fois de l'ouïe et de la parole, la perte de la première amenant souvent l'oubli de la seconde. Cette infirmité n'affecte ordinairement que les sourds-muets en bas âge, et la cause en est due à des influences héréditaires : alcoolisme, mariages consanguins entre conjoints trop faibles, etc. On est arrivé, de nos jours, par une éducation appropriée, à éduquer chez les sourds-muets le sens de la parole, mais non pas à leur rendre l'ouïe : cette éducation ne peut leur donner l'usage de la voix chantée, puisqu'ils n'entendent pas.

Surdité, n. f. Privation ou perte de l'ouïe. La surdité peut être partielle

ou totale, c'est-à-dire qu'elle peut s'étendre à toute l'échelle des sons ou n'en atteindre qu'une partie. Elle peut résulter des causes les plus variées et se manifester sous les degrés de gravité les plus divers. Il y a des personnes douées d'une sensibilité parfaite de l'oreille relativement à la parole et aux bruits, et pour lesquelles la musique est une langue fermée, une impression sensorielle à laquelle elles ne réagissent en aucune façon : ces personnes ne sont pas atteintes de surdité, mais d'*amusie*. (voy. ce mot).

Sus-dominante, n. f. Nom donné au sixième degré de la gamme diatonique, considéré au point de vue tonal.

Suspendre, v. trans. Pratiquer une suspension.

Suspendu. Voy. *Cadence*.

Suspension, n. f. **1**. Agrément figuré dans l'*Art de toucher le clavecin*, de Couperin (1717) par un zéro posé au-dessus de la note, dont ce signe a pour effet de suspendre ou retarder l'attaque. Idem chez Rameau (1731). ‖ **2**. Procédé harmonique. (Voy. *Retard*.)

Sus-tonique, n. f. Nom donné au second degré de la gamme diatonique, considéré au point de vue tonal.

Syllabe (dans le solfège). Voy. *Solmisation*.

Syllabique, adj. qual. *Qui se rapporte à une syllabe : *chant syllabique*, qui n'offre habituellement qu'une note par syllabe; *contrepoint syllabique*, accompagnement vocal note contre note d'un chant syllabique.

Symbole; [liturgie]. Voy. *Credo*.

*Il y a également des chants du symbole en langue vulgaire; le *Credo* en vers français, que l'on trouve dès le XIIIe s. ou le XIVe s., a été refait par le Jésuite Michel Coyssard à la fin du XVIe s. et est chanté sur une mélodie pleine d'alerte grandeur; celui en vers allemands écrits par Luther, *Wir glauben*, a inspiré magnifiquement Bach en de superbes chorals d'orgue.

Symétrie, n. f. *Régularité parfaite des divisions et des mesures. La mesure de la marche et de la plupart des danses réclame cette symétrie. On a cru, au XVIIIe s., que le même principe devait être étendu à tout genre de musique : ce fut là une erreur d'autant plus néfaste qu'on ne concevait cette symétrie qu'avec la carrure (voy. ce mot), ce qui rendit si pauvres tant d'œuvres du siècle suivant. De nos jours, on est complètement revenu de ce principe, au moins dans la musique d'une certaine tenue; parfois même, on outrepasse la réaction, et l'asymétrie voulue de nombreuses compositions leur est plus nuisible qu'utile.

Symétrique, adj. qual. Qualité de ce qui a de la symétrie.

Sympathie, n. f. État respectif de deux corps sonores, dont l'un entre en vibration lorsque l'autre est ébranlé. Le phénomène des vibrations par influence ou par sympathie se produit lorsque de deux corps vibrants placés à distance convenable, un seul est mis en action. Le mouvement vibratoire de celui-ci se propage et se communique à l'autre. Si l'on prend deux cordes mises rigoureusement à l'unisson sur deux violons différents et que l'une d'elles soit ébranlée par le frottement de l'archet, l'autre entrera en vibrations et le son quoique très atténué, qu'elle rendra, sera perceptible à une oreille sensible. Il n'est aucun pianiste qui n'ait entendu résonner une bobèche mal posée, ou un carreau de fenêtre mal assujetti, lorsque ses doigts attaquaient la note correspondante. Ce phénomène a servi de base à l'analyse du timbre, que les acousticiens pratiquent au moyen de séries de résonateurs, et il a été, avant même cette application scientifique, mis à profit par les luthiers pour la fabrication de la viole d'amour, et autres instruments munis de cordes sympathiques. *On peut le constater aisément sur le piano : lorsque, après avoir baissé la pédale, on frappe une note grave, les cordes correspondant (même approximativement à cause du tempérament) aux sons harmoniques de la corde grave, entrent tour à tour en vibration par sympathie.

Sympathique, adj. qual. Qualité de ce qui a de la sympathie pour un autre objet.

Sympathiquement, adv. Avec sympathie.

Symphoniaste, n. m. Synonyme de compositeur, dans la langue du moyen âge; employé encore au XVIIIe s. dans le sens de compositeur de chant liturgique.

Symphonie, n. f. **1**. *Les théoriciens du haut moyen âge, fidèles à la tradition de l'antiquité gréco-romaine, définissaient la S. « la concordance des sons aigus et graves produits par la voix ou les instruments » (Isidore de Séville) et ils admettaient comme S. les intervalles consonants, octave,

quarte, quinte et double octave. De là, le nom de S. donné aux compositions musicales basées sur l'emploi de ces consonances, sens qui a persisté pendant longtemps pour désigner même les pièces vocales. || **2.** *Le nom de S. a désigné aussi plusieurs instruments. Dès l'antiquité, une variété de tambour dont les cordes de timbre, nettement accordées, faisaient ainsi entendre une consonance appréciable. Vers le XIIe s., on a nommé du même terme les vièles à roue, à cause du perpétuel organum que les cordes de chant formaient avec le bourdon ; le mot *symphonia* a pris les formes françaises de *syphonie* et *chifonie*, qui a prévalu pendant plusieurs siècles. Enfin, pour les mêmes raisons, le même nom a été donné aussi, à la cornemuse; *symphonia* a donné les termes italiens et du Midi de la France, de *zampogna*, *fanfogna*, *fanfougne*, ce dernier et les formes voisines étant aussi appliqués, dans les patois du Centre, à la vièle à roue. || **3.** C'est seulement vers la fin du XVIe s. que le mot S. a été employé pour désigner de préférence des ensembles d'instruments; ainsi Luca Marenzio l'emploie, en 1589, pour désigner des intermèdes joués par un orchestre. Le nom ital. *sinfonia* est donné assez indistinctement avec celui de *ritornelle* aux petits préludes pour les instruments, qui précèdent ou s'intercalent dans les premiers opéras italiens. On le trouve comme titre de pièces purement instrumentales chez les Italiens du commencement du XVIIe s.: *Sinfonie e Gagliardi* de Salomon Rossi, 1607; ce sont de petites pièces qui ont une allure de danse, et chez B. Marini, en 1617, quelques morceaux offrent le titre de *sinfonia* comme synonyme de *balletto*. Praetorius (1619) dit que les termes *symphonia* et *ritornelle* ne diffèrent pas nettement de sens. Il résulte de ses explications que ces titres étaient donnés à des pièces non destinées à la danse, mais inspirées de ses formes, les seules qu'on connût alors. Cependant, en 1607, Adr. Banchieri publie à Venise un volume : *Ecclesiastiche Sinfonie à 4*, que l'on peut exécuter soit sur l'orgue, soit en quatuor, et qui sont composées en forme de *canzoni alla Francese*. (Voy. *Sonate*.) Dans l'opéra vénitien du XVIIe s., la *sinfonia* prend une importance particulière. On la voit successivement se présenter sous une forme abrégée, rudimentaire, comme une succession de quelques accords; dans une période délimitée entre 1660-1680, le style fugué s'y introduit; après 1680, jusque vers 1700, la *sinfonia* d'opéra vénitienne s'oriente sur l'ouverture française. Les *Suites allemandes* de J.-J. Löwe (1658) à 5 instruments et basse continue commencent toutes par une *sinfonia*, qui est divisée en 2 reprises construites à l'aide de dessins musicaux différents sans rappel ni développement. En général, S. s'entend alors d'un tutti d'instruments, de sonorité pleine et compacte; longtemps encore après, J.-S. Bach donne ce nom à des introductions de suites, même pour clavier : la *Sinfonia*, qui ouvre sa seconde *partita* a beaucoup d'analogie avec les premières sonates d'une seule pièce. Elle débute par un majestueux grave, adagio, que l'on pourrait comparer au début de la *Pathétique* de Beethoven; ce mouvement s'enchaîne sur un andante en forme de solo instrumental accompagné, qui, à son tour, se fond dans un brillant allegro fugué. Cette *Sinfonia* a quelque analogie de forme, sauf le grave initial, avec le morceau qu'il intitule ouverture dans la *Partita IV*, tandis que, dans son *Oratorio de Noël*, la *Sinfonia* qui sert d'ouverture à la seconde férie est un délicieux et doux andante pastoral en quintette tour à tour des bois et des cordes. Ailleurs il nomme S. des suites pour orchestre, vers 1720-1730. En France, J.-B. Moreau, dans *Esther* (1690), n'emploie encore que les expressions prélude, ritournelle; tandis que son confrère M.-A. Charpentier, à la même date, se sert du terme S. pour désigner tout ensemble instrumental. || **4.** Il ne semble pas que ce soit avant le second quart du XVIIIe s. que le mot S. ait été employé dans le sens où on l'emploie encore, d'une composition pour orchestre conçue, en général, sur le plan de la sonate. La S. est donc, désormais, pourrait-on dire, une sonate pour orchestre; toutefois, elle se différencie de la sonate, même pour plusieurs instruments, en laquelle les instruments sont seuls chacun de son espèce; elle se différencie de même du concerto, parce qu'ici le *tutti* ou *concerto grosso* alterne avec le *concertino*. Mais elle ne pouvait naître, sous cette forme, qu'après l'apparition et l'évolution première des formes sonate et concerto, ce qui nous mène à peu près au temps de l'apparition de la sonate bi-thématique. Effectivement, c'est vers 1720-1730 que J.-S. Bach nomme S. de grandes suites d'orchestre; c'est entre 1725 et 1746 que le Suédois Jean Agrell écrit et publie les premières S. qui répondent à la définition précédente; il est suivi de près par Telemann, qui, vers 1730, publie une œuvre compre-

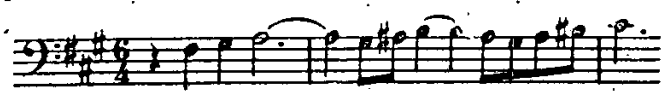
nant de courtes S. destinées à être jouées pendant les repas. Enfin, en 1734, à Milan, G.-B. Sammartini écrit la première S. connue qui présente quelque ampleur, et qui soit écrite « à grand orchestre » : ce musicien milanais, qui vécut de 1704 jusque vers 1774, est l'un des plus importants symphonistes, car un musicologue italien, F. Torrefranca, a pu retrouver et étudier de lui soixante-douze S.; le style, le plan, l'intérêt artistique de ces œuvres décèlent un grand musicien et fixent pour longtemps la forme, sinon l'ampleur, de ce que l'on nommera désormais S. Le style symphonique embrasse dès lors : le plan du premier morceau (sur un, ou sur deux, ou sur plusieurs thèmes, en forme d'ouverture, ou de sonate, etc.), l'ordre des morceaux (au nombre de trois, puis de quatre : allegro initial, mouvement lent, et 3e morceau en forme de menuet, ou de rondo, ou d'allegro, puis 4e morceau succédant au menuet); la disposition orchestrale (parties instrumentales traitées dans le sens orchestral, non dans celui du solo ou du concerto); nuances d'exécution (idem). Tout cela se trouve hors de Mannheim, où les musicologues allemands modernes ont entendu placer le berceau de la S. à orchestre, et avant Mannheim, car c'est seulement de 1741 à 1757 que le compositeur tchèque Jean Stamitz, qui y dirigeait la *musique de la chambre* de l'Électeur palatin introduisit de telles S. dans son orchestre. Il est l'auteur de vingt à trente S. qui obtinrent de brillants succès, grâce à leur élégance facile. Et c'est par lui que la France musicale est mise au courant de la nouvelle forme : car, venu à Paris en 1754 et 1755, il se fait entendre au Concert Spirituel, où l'on exécute de ses S. Ainsi, Jean Stamitz est l'initiateur de Gossec, le premier maître français qui écrivit des S., lorsqu'il fut nommé en 1757, chef d'orchestre des concerts de La Popelinière, bien que les uns affirment qu'il en ait déjà écrit en 1752, ou, disent d'autres, en 1754. Gossec ne cessa de cultiver cette forme, et, bien que les progrès ultérieurs de la S. aient fait oublier ce compositeur, il n'en est pas moins un maître qui mérite le plus grand respect et la plus grande attention. Sans doute, les S. de Gossec ont vieilli et ne peuvent être mises en parallèle avec les chefs-d'œuvre coulés plus tard dans le même moule par ses successeurs, mais leur lecture offre encore au musicien des beautés du plus haut intérêt, et son orchestre, très varié, est, dans ses principales œuvres, celui de Haydn et de Mozart. Dans sa *21e Symphonie*, en *ré*, souvent citée, il emploie, avec le quintette à cordes, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales. D'ailleurs, dès 1756, Gossec avait introduit deux parties de clarinette dans son orchestre, et l'une des S. de Stamitz, jouée l'année précédente à Paris, lui en donnait le modèle, ainsi que celui de l'emploi des cors; c'est même Stamitz qui avait conseillé à La Popelinière d'adopter des cors dans ses concerts. Or, c'est seulement en 1759 que Haydn écrivit sa première S.; la connaissance de ses précurseurs s'est beaucoup étendue depuis notre siècle et il n'est plus permis de le regarder comme le « créateur » de la S. Ses premiers ouvrages en ce genre ne diffèrent pas beaucoup de ceux que l'on composait à la même époque dans tous les centres de composition musicale. Mais si le style, l'ampleur, la magnificence de la S. durent à Haydn de grandir en des proportions insoupçonnées, celui-ci ne toucha pas à la forme, au plan établi. Nous en dirons autant de Mozart et de Clementi dans la première partie de sa carrière; mais si l'on peut juger des S. de ce dernier maître par les réductions en sonate au piano, on verra que si la S. de Haydn et de Mozart sert de modèle aux premières S. de Beethoven, à partir de 1795, c'est Clementi qui annonce déjà la Ve de Beethoven (*ut mineur*). Le mouvement d'ampleur de la S. à grand orchestre suit donc assez étroitement celui de la sonate : on peut aussi répéter, à propos des *Symphonies* de Beethoven, ce qui a été dit de ses *Sonates* (voy. ce mot). La VIe (*Pastorale*) est une merveille de musique descriptive en même temps que de technique; la IXe *S.*, brise les moules et rompt avec les formes consacrées : le maître inaugure en même temps la S. avec chœurs. On sait que Beethoven avait esquissé une Xe *S.* où les mêmes caractères, plus variés encore, eussent été conservés. Après lui, comme pour la sonate, la grande S. subit momentanément une éclipse. Mais avec l'essai de Schumann, toute la série de celles de Mendelssohn, les compositions symphoniques de Berlioz, de Liszt, la S. s'augmente et se rénove. A l'époque moderne, l'école française apparaît la première en cet ordre, à la fois dans l'œuvre symphonique ou dans la S. proprement dite : c'est encore, comme pour la sonate, la lignée de César Franck qui l'emporte. Il y a toutefois à citer les *Symphonies* de Saint-Saëns, celles de Th. Dubois, les *Symphonies* avec orgue

de Widor, puis celles de Chausson (vers 1890), Paul Dukas, les admirables compositions de V. d'Indy, les *Symphonies* de Magnard, de Guy-Ropartz, etc. || La très ancienne acception vocale du mot S. a été remise en vigueur en 1912 par un compositeur anglais, Granville Bantock, qui a intitulé sa partition d'*Atalante* : « symphonie chorale pour chœur sans accompagnement, en quatre mouvements ». L'œuvre, écrite sur un poème tiré des 4 odes de Swinburne dans sa tragédie de ce nom, est divisée comme une S. instrumentale : le 1er morceau, pour voix d'hommes seules, se développe comme un allegro de symphonie; le 2e pour chœur mixte, correspond au mouvement lent; le 3e, pour voix de femmes seules, est une sorte d'intermezzo court et léger; le 4e, ou finale, dans lequel tout le chœur est employé, est le plus développé des quatre. *Atalante* a été chantée pour la première fois le 25 janvier 1912, à Londres. La partition est nominalement à 20 voix, en réalité à 8 voix. L'exécution en est très difficile. En France, A. Chapuis a pareillement intitulé *Symphonies vocales*, des pièces *sans paroles* à deux voix de femmes, du plus intéressant effet.

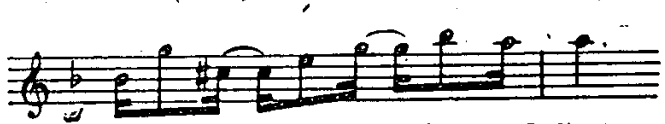
Symphonie concertante. Ce titre a désigné un genre d'ouvrage en vogue vers la fin du XVIIIe s. et qui fusionnait en quelque sorte la forme du concerto avec celle de la S., en détachant de l'orchestre quelques instruments principaux. Le fils de J. Stamitz, Charles Stamitz, a donné des productions en ce genre : l'une d'elles fut exécutée entre autres à Paris par les soins de Gossec (1773).

Syncope, n. f. Déplacement de l'accentuation rythmique résultant du chevauchement des temps dans la mesure, ou dans deux mesures voisines.

Dans la musique moderne notée avec barres de mesures, la S. se marque au moyen du signe de liaison. Elle diffère du contre-temps en ce que dans celui-ci le son frappé sur le temps faible ne se prolonge pas sur le temps fort, tandis que la prolongation est de règle pour la S. :

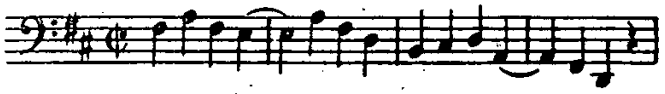


(Bach, *Clavecin bien tempéré*, I, XIV.)



(Bach, *Concerto Italien.*)

La S. est dite régulière quand ses deux parties sont égales :



(C. Franck, *Symphonie*, III.)

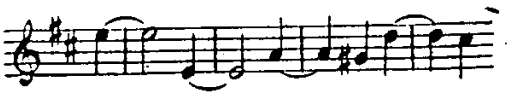
Elle est brisée ou irrégulière quand elle est formée de deux valeurs différentes. (Voy. l'ex. de Berlioz, art. *Rythme.*)

Au XVIIe s., la barre de mesure, étant d'usage relativement récent, n'exigeait pas encore que la figuration des valeurs lui fût entièrement soumise : au lieu d'exprimer par deux notes semblables et un signe de liaison le chevauchement de la mesure, on laissait à la note sa véritable forme et on la faisait traverser par la barre de mesure. Ex. :

au lieu de :

Mais l'écriture A a encore été usitée au milieu du XIXe s., par exemple par Boëly.

La S. est dite boiteuse, quand sa première moitié est plus courte que la seconde.



(Beethoven, *Sonate*, op. 28.)

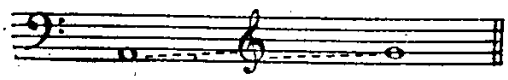
Syncoper, v. tr. Faire une syncope.

Syndicat, n. m. Association professionnelle destinée à défendre les droits de ceux qui en font partie. La *Chambre syndicale des artistes musiciens* de Paris a été fondée en 1901, sous la présidence d'honneur du compositeur Gustave Charpentier. L'exemple fut suivi dès la même année dans plusieurs grandes villes, et un premier congrès de tous les syndicats existants fut tenu en 1902 et aboutit à la fondation de la *Fédération des artistes musiciens de France* ainsi qu'à l'affiliation du syndicat de Paris à la Confédération générale du Travail. Au mois d'octobre 1902, le syndicat comptait 1 300 adhérents qui eurent recours à la grève générale de tous les orchestres de Paris pour

faire accepter par les entrepreneurs de spectacles, concerts et music-halls, avec un relèvement des salaires, une réglementation des emplois. En 1912, existaient 28 syndicats de province, affiliés à la Fédération, qui comptait près de 5 000 adhérents.

Syrinx, n. gr. de l'instrument nommé aussi *Flûte de Pan* (voy. ce mot).

Système, n. m. *Assemblage de plusieurs sons se suivant, dans la musique antique, en formant un tout organisé : une octave est un système formé de deux tétracordes; le *grand système parfait* comprenait l'ensemble des sons de l'échelle diatonique non transposé, comprenant quinze sons, avec le si ♭ éventuel du milieu :



Syzygie, n. f. T. de métrique ancienne. Couple de deux strophes chantées sur une même mélodie, qui par conséquent se répète deux fois. Ce terme a été employé par les auteurs modernes et notamment par M. Dorsan van Reyschoot, dans leurs analyses des compositions instrumentales classiques de Beethoven et ses contemporains.

T

T. Lettre employée par Frescobaldi dans ses œuvres d'orgue et de cembalo pour indiquer la place d'un trille court, ou *tremoletto*; Pachelbel en fait le même usage en 1699; Gottlieb Muffat (1727) combine la lettre *t* avec d'autres signes et lui donne une forme particulière pour indiquer le trille court avec terminaison en grupetto. (Voy. aussi *trille*.)

Table, n. f. table d'harmonie, et par abréviation table. Surface plane sur laquelle est appliquée l'anche libre dans les instruments à vent; — au-dessus de laquelle passent les cordes, dans les instruments à cordes frappées, frottées ou pincées à manche; la table des instruments à cordes à manche est percée d'ouïes ou de rosaces; on la fait de sapin. La table du piano est en sapin, son rôle est d'intensifier la sonorité des cordes; sa qualité dépend du grain du bois de sapin, du sens des fibres, de la position que le facteur donne au barrage.

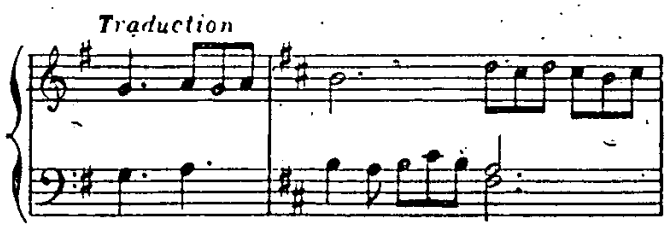
Tablier, n. m. *Devantière de cuir portée par les joueurs de tambour, pour y appuyer leur caisse.

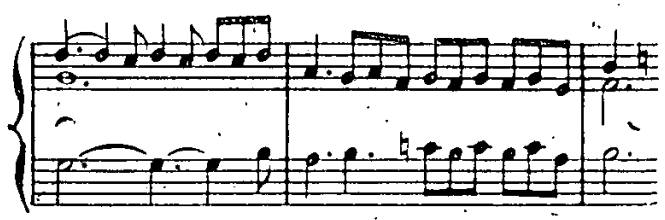
Tabulature, n. f. Notation musicale conventionnelle usitée pour certains instruments, du moyen âge jusque vers le XVIIIe s. Les notations alphabétiques (voy. ce terme) ont été à l'origine une véritable T. La musique pour instruments à clavier semble avoir été couramment écrite en notes usuelles, en France et en Italie. Cependant, en Angleterre, au XIVe s., les organistes se servaient d'une notation spéciale, combinant les notes usuelles et la notation alphabétique.

Mais longtemps encore, les organistes et clavecinistes conservèrent le nom de T. aux partitions écrites pour ces instruments, tantôt avec deux portées de cinq lignes, tantôt avec une seule de onze lignes portant les trois clefs, ou des portées au nombre variable. Frescobaldi use volontiers à la main droite d'une portée de six lignes, à la gauche de huit lignes.

(TABULATURE ANGLAISE.)

Traduction





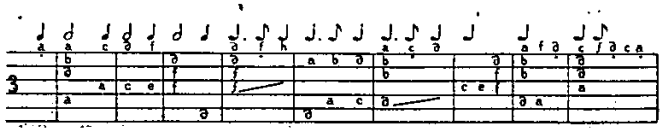
(Transcription pour orgue d'un motet français, XIVe s.)

Au XVe s., l'Allemagne usait d'une T. par lettres, modification de la notation alphabétique et qui subsista jusque dans le XVIIe. Elle est expliquée en détail par Ammerbach dans son *Livre d'orgue* (1571). Pour une étendue de quatre octaves, les lettres de A à G (avec l'H remplaçant le B, voy. *bémol*), ou selon d'autres, de C à H, étaient répétées quatre

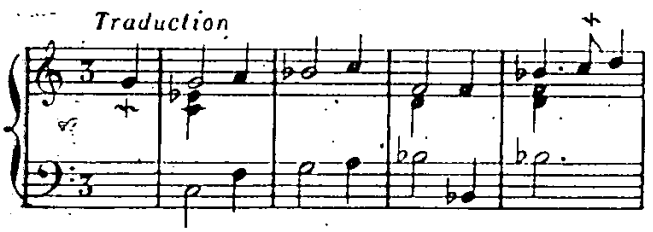
cois, soit pour l'octave grave en majuscules ou en lettres soulignées C D E etc., ou c d e, etc.; pour la seconde octave en lettres ordinaires (minuscules); pour la troisième et la quatrième, en lettres surmontées d'un trait ou de deux, $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$, etc., et $\bar{\bar{h}}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$, etc. Ces signes étaient appelés *claves*, clefs. Les accidents se marquaient par la croix ou le *b cancellatum*, l'élévation d'une note au demi-ton supérieur, par une virgule jointe à la lettre *c c*, *d d*, etc. Les valeurs étaient exprimées au-dessus des lettres par la lettre *a*, surmontée d'un point pour la brève, d'un petit trait vertical, pour la semi-brève, et d'un petit trait avec queue à droite, etc., pour la minime et ses divisions.

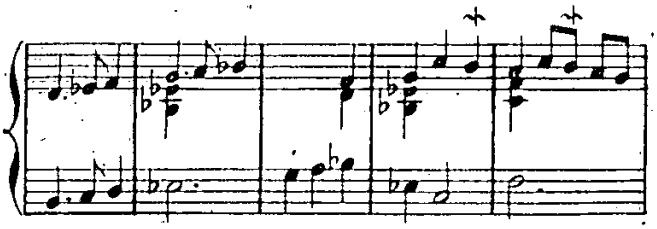
En Espagne, on usait de la notation chiffrée (voy. ce terme) tant pour les instruments à clavier que pour le luth ou la harpe.

En Italie et en France, la T. était réservée au luth et à la guitare. Mais il y a eu plusieurs systèmes opposés de T. de luth. La T. de luth française du milieu du XVIe s., du temps d'Albert de Ripe, Adrien le Roy, et autres, comportait une portée de cinq lignes et | des lettres conventionnelles placées dans les interlignes, les valeurs étant indiquées au-dessus, dans le genre des signes usités dans la T. allemande. Les lignes représentaient les cordes de l'instrument, la ligne supérieure équivalant à la corde la plus aiguë, la chanterelle. Vers la fin du XVIe s., on ajoute une ligne au grave; et l'on commence



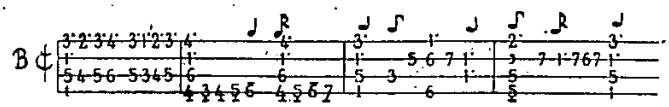
(TABULATURE FRANÇAISE INTERLINÉAIRE.)



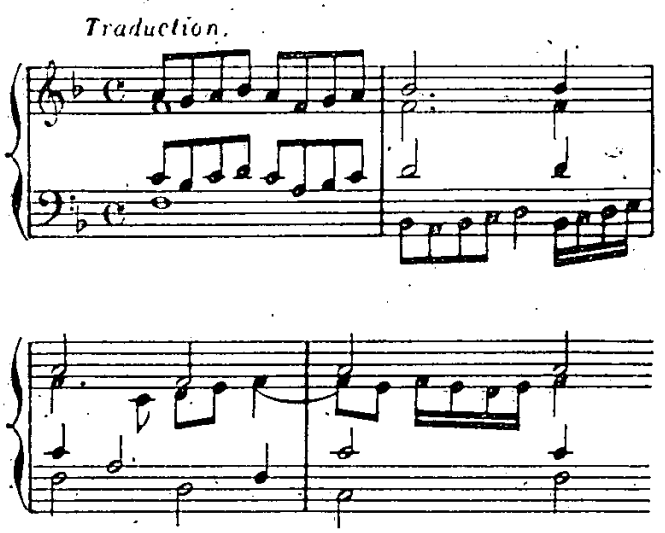


(ANT. FRANCISQUE, (1600), *Le Trésor d'Orphée*, Courante, n° 57.)

à prendre aux Italiens l'habitude d'*enfiler* les lettres sur les lignes. Les cordes à vide étaient indiquées par *a*, chacune correspondant à l'accord choisi (voy. *Accord* et *Luth*); les lettres suivantes indiquaient les demi-tons en montant.



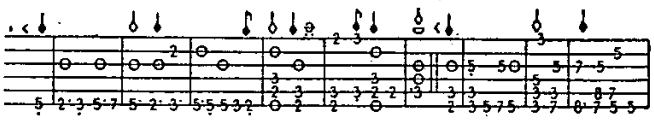
(TABULATURE ESPAGNOLE.)



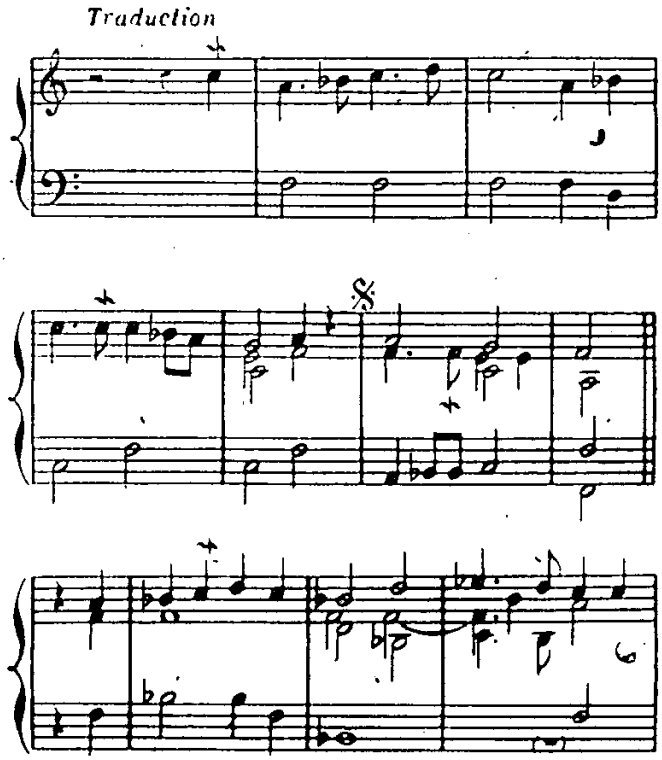
(ANT. DE CABEÇON († 1566), *Variations sur le Caballero.*)

La T. italienne, à l'inverse de la française, plaçait la chanterelle à la ligne inférieure, et la plus grave en haut, et se servait des chiffres enfilés. Les cordes à vide étaient marquées par 0, chacune, comme précédemment, correspondant à l'accord, et les chiffres suivants indiquant les demi-tons en montant. (Voy. l'exemple à la page suivante.)

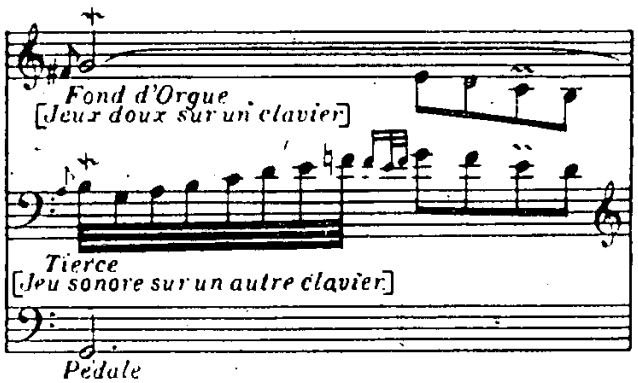
La T. disparut au XVIIIe s., avec l'usage du luth lui-même. Encore les derniers recueils de musique de luth sont-ils notés en notation de clavier, sur deux portées de clef de fa et de sol.

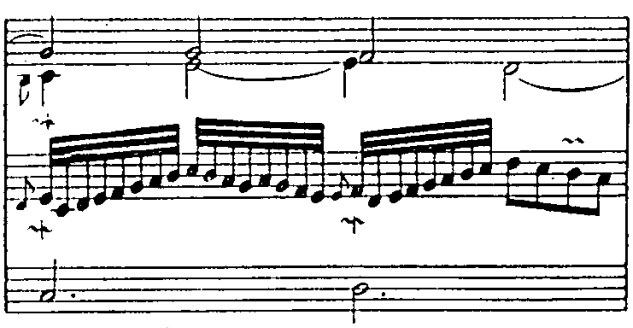


(TABULATURE ITALIENNE A CHIFFRES ENFILÉS.)



(CES. NEGRI, *Le Grazie d'Amor*, 1602).





(DE GRIGNY († 1703), *Récit de Tierce en Taille.*)

Tacet. Loc. lat. signifiant « on se tait », qu'on inscrit sur les parties de chant ou d'orchestre dans les passages où l'exécutant doit se taire.

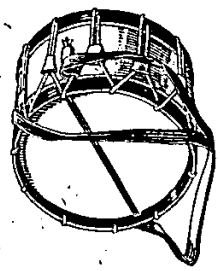
Taille, n. m. **1.** Ancien nom de la voix de ténor. Dans les familles instrumentales, on désignait sous ce nom la partie moyenne : T. de hautbois, T. de violon. Dans le répertoire des anciens organistes français, les *récits*, ou solos en T., confiés à un jeu de détail: cromorne, voix humaine, tierce, etc. étaient fort appréciés, tandis que la basse de pédales et les accords d'accompagnement placés à la partie supérieure les encadraient. Ces récits en T. sont parfois très étendus. (Voy. ex. ci-contre.)

2. Terme de facture, pour désigner la largeur d'un tuyau sonore.

Talon, n. m. Naissance de l'archet. Partie de l'archet que saisit la main de l'exécutant. Dans les éditions d'œuvres munies de signes pour l'exécution, la lettre T indique les passages qu'il faut jouer en se servant du talon de l'archet. Ce sont ceux auxquels on veut donner une plus grande énergie.

Tambour, n. m. Caisse cylindrique de bois ou de cuivre, dont chaque extrémité est fermée par une membrane tendue, dite vulgairement *peau d'âne*. La tension des deux membranes se règle par des cordes qui les réunissent à l'extérieur de la caisse et qui sont disposées deux par deux avec des bouclettes glissant de haut en bas pour les rapprocher l'une de l'autre et les raccourcir en les resserrant. Sous la membrane inférieure sont tendues côte à côte deux cordes de boyau, de façon à toucher la membrane dans toute l'étendue de son diamètre : ces cordes à boyau constituent le *timbre* de l'instrument. Lorsque la membrane supérieure entre en vibration sous le choc des

baguettes, la membrane inférieure est entraînée à produire un nombre double de vibrations. Il s'ensuit que l'ébranlement de la membrane supérieure s'affaiblit et que le son des deux membranes réunies retentit à l'octave de celui qu'elles produiraient séparément. Pour faciliter la vibration de la peau inférieure, on la choisit plus mince que celle qui est soumise à la percussion.

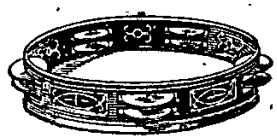


Tambour.

Pour donner au tambour de marche un timbre plus clair, on tend contre la peau inférieure deux ou plusieurs cordes de boyau, retenues par une vis de rappel contre le côté de la caisse. Les tambours munis de ces cordes sont appelés *caisse claire* (Voy. *Tarole*), par opposition à la *caisse roulante*, tambour ordinaire d'une forme plus allongée, en bois, sans cordes de boyau, dont le son est mat et plus sourd. Thoinot Arbeau, dans l'*Orchésographie* (1589), dit que le tambour des Français est de bois creux, long d'environ 2 pieds et demi, estoupé aux deux extrémités de peaux de parchemin, bandées avec des cordeaux. La figure qu'il en donne le place sous le bras gauche de l'exécutant. Plus loin il mentionne qu'on met sur le diamètre de l'un des fonds seulement un double cordeau. Le tambour se bat par une paire de baguettes de bois dont le bout est renflé en forme d'olives. Les procédés d'exécution se ramènent à deux genres de coups principaux, le *ra* et le *fla*, et au roulement (voy. ces mots). En certains cas, dans une intention particulière, on prescrit des coups frappés sur le bord de la caisse. ‖ *Tambour-Maître, Tambour-Major*, n. m. *Chef de la clique des tambours. Son insigne fut pendant une partie du XVIIIe s. et du XIXe s., une grande canne ornée de torsades de passementeries de couleur, qu'il lançait en l'air avec force tours de bras, plutôt pour amuser les badauds que pour donner à ses hommes les signaux nécessaires.

Le tambour n'a fait son apparition en Europe que vers la fin du moyen âge, emprunté aux musiques orientales, d'où on a pris le nom de l'instrument, *tabor*. Mais on se servait précédemment, et déjà dans l'antiquité, de divers modèles de tambourins, connus sous le nom de *tympanum* (et en français *timbre*) de *symphonia*, de *chorus*; ce dernier nom venait de ce que les tambourins marquaient le rythme des danses (en grec *choron*). L'expression *symphonie* vient de l'accord éventuel de la peau, comme dans les timbales, ou des cordes de timbre.

Tambour de basque, n. m. Instrument de percussion, composé d'une membrane tendue sur un cadre circulaire dans lequel sont insérés des grelots ou des pièces de cuivre en forme de très petites cymbales. Il est appelé en Allemagne improprement *tambourin*. Tenant l'instrument par son cadre dans la main gauche, on frappe la membrane du dos de la main droite ou du dos des doigts reliés, et l'on fait retentir du même coup la membrane et les grelots; si au lieu de la frapper, on la frôle légèrement, on obtient un roulement sourd, mêlé du frémissement des grelots; enfin, en agitant l'instrument sans le frapper, on obtient une sorte de trille bruyant et joyeux des pièces métalliques. Le tambour de basque, populaire en Espagne et dans l'Italie méridionale, où il sert à rythmer les danses, a été employé dans l'orchestre pour des effets de couleur locale ou des danses dites « de caractère ». Weber s'en est servi dans l'air bohémien de *Preciosa* (1820); Berlioz, dans l'ouverture du *Carnaval romain* (1844). La relation du voyage de Charles-Quint en Espagne en 1517, par Laurent Vital, rapporte qu'à San Vicente de la Barquera, une troupe de 20 jeunes filles vint à sa rencontre « toutes chantans et jouans de leurs instrumens, selon la maniere du pays, qui estoient comme tambourins à ung fond bien estoffé de sonnettes ». Les jeunes filles étaient « accoustrées à la morisque » et avaient des sonnettes au bras, aux jambes et à la ceinture (*Voyages des souverains des Pays-Bas*, III, 116). Charles IX se divertit d'un spectacle analogue à Saint-Jean-de-Luz en 1564, où il vit « danser les filles à la mode de Basque » avec chacune « un tambourin faict en manière de crible, auquel y a force sonnettes ». (*Recueil et discours du voyage de Charles IX*, etc., 1571.) Thoinot Arbeau parle du *tabourin* que les Basques et les Béarnois tiennent suspendu à la main gauche en le touchant avec les doigts de la main droite; le bois est seulement creux d'un demi-pied et les peaux sont d'un petit pied de diamètre « et est environ-

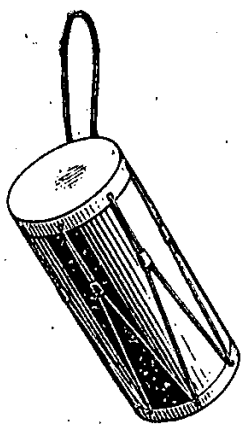


Tambour de basque.

né de sonnettes et petites pièces de cuyvre, rendants un bruict aggreable». C'est donc à tort que Chouquet écrit : « Ce tambour à main a toujours été inconnu aux Basques ».

Tambour [physiologie], n. m. Tambour enregistreur de Marey, appareil destiné à l'étude de toute espèce de mouvement, employé en physiologie et applicable à l'étude du mouvement vibratoire. Le principe en est la variation de pression, créée dans une capsule cylindrique par un piston, et transmise par un levier articulé, à un stylet ou crayon qui en enregistre les courbes de niveau sur une bande de papier se déroulant autour du tambour. (Voy. *Vibration*, ainsi que les autres articles auxquels on renvoie à ce nom.)

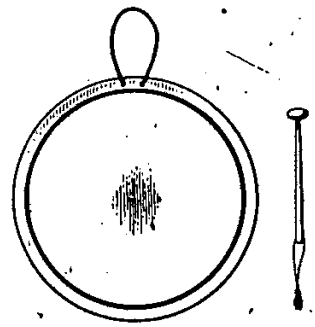
Tambourin, n. m. Thoinot Arbeau décrit le tabourin à main, long d'environ 2 petits pieds et 1 pied de diamètre; sur les fonds de peaux on colloque des filets retors, qui « sont cause que quant le tabourin est battu d'ung batonnet ou avec les doigts, le son du dict tabourin est stridule et tremblotant ».



Tambourin provençal.

Le tambourin provençal avec le flûtet eut son heure de vogue dans la société parisienne dans la 2e moitié du XVIIIe s.; un tambourinaire était attaché en 1750 à l'orchestre de l'Opéra, un autre, à celui de la Comédie Italienne. Un certain Châteauminois, vers 1772, se fit une clientèle d'élèves dans la société. Pour rendre le tambourin plus agréable, on imagina alors de le garnir de cordes métalliques vibrant par sympathie, au lieu des cordelettes dont parle Thoinot Arbeau.

Tam-Tam, appelé aussi *gong*, n. m. Instrument de percussion d'origine asiatique. C'est un disque de bronze, d'un diamètre souvent considérable, dont les bords sont relevés, et que l'on tient suspendu pour le faire retentir en le frappant d'une mailloche, recouverte de feutre ou de liège. Sert de signal ou d'instrument de percussion. A été employé dans l'orchestre occidental pour sa sonorité profonde et métallique, qui produit un effet mélodramatique. Gossec s'en est servi dans sa *Musique funèbre à la mémoire de Mirabeau*, Cherubini, dans son *Requiem*. Steibelt l'a introduit au théâtre dans son *Roméo et Juliette* (1793).



Tam-Tam (et maillet couvert de cuir)

La belle sonorité des tam-tams chinois est due à leur alliage et à leur trempe, dont le secret n'a été découvert que de nos jours par le chimiste Darcet. Cet alliage comprend quatre-vingts parties de cuivre pour vingt d'étain. La trempe est à l'eau froide.

Tango. *Danse populaire de l'Amérique du Sud, importée récemment en Europe et modifiée de diverses manières : son rythme et le caractère de sa musique sont ceux de la havanaise ou *habanera* (voy. ce mot).

Tantum ergo. Deux mots latins commençant la cinquième strophe de l'hymne *Pange lingua*, traitée en forme de motet et qui se chante pendant les saluts du Saint-Sacrement.

Taper, v. tr. Action de jouer d'un instrument de percussion; de jouer trop fort sur le clavier de piano.

Tapeur, n. m. Mauvais et bruyant pianiste.

Tapin, n. m. Nom familier du joueur de tambour.

Tapis, n. m. Habillement, housse de la caisse des timbales.

Tapoter, v. tr. Jouer médiocrement du piano.

Tarentelle, n. f. Danse ayant originairement les rapports les plus grands avec la sicilienne (voy. ce mot). Il y a une T. dans *La Muette*, d'Auber (1828). On peut signaler : *Tarentelle* pour orchestre, par C. Cui; *Tarentelle Slave*, pour orchestre, par Dargomijsky; *Tarentelle* pour piano, de Chopin, op. 43.

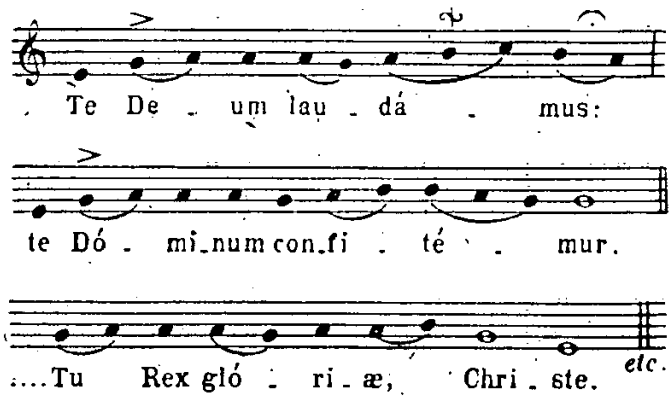
Tarole, n. f. Variété de tambour plat de même diamètre que le tambour ordinaire, mais beaucoup moins haut et plus léger. Le son, qui est plus clair, mais porte moins loin, lui a fait appliquer le nom de *caisse claire*. C'est à peu près le tambour plat de l'armée allemande.

Tastiera, n. f. ital. Dim. de *tasto*. Clavier.

Tasto, n. m. ital., = touche. *Sul tasto*, = sur la touche (voy. ce mot).

Tasto solo, loc. ital., = à touche seule, employée dans l'exécution de la basse chiffrée pour indiquer les passages où l'exécutant doit s'abstenir de placer des accords sur les notes de la basse.

Te Deum. Les deux premiers mots d'une hymne de la liturgie catholique romaine, qui se chante pour les Matines des dimanches et fêtes, et pour les actions de grâces solennelles. Les titres qui lui ont été donnés d'hymne de saint Ambroise et de saint Augustin ne sont pas justifiés. Il paraît provenir des églises illyriennes et dater du IVe s. Sa mélodie primitive ornée a été abrégée à une époque assez moderne. Dès le XVIe s., les compositeurs se sont efforcés d'en composer les versets en musique, soit en alternant avec les versets liturgiques, et sur les mêmes thèmes, soit indépendamment.



Par ordre à peu près chronologique, les plus remarquables T. D. en musique sont ceux de Jacques Vaet († 1567), Costanzo Pesta († 1545), F. Anerio († 1614), Purcell, composé en 1694 pour la fête de Sainte-Cécile et qui depuis cette époque fut traditionnellement chanté chaque année à Londres à la même occasion; Lulli a écrit un *T. D.* fameux pour la victoire de Denain (1677); Hændel en a écrit plusieurs : son *T. D.* pour la paix d'Utrecht (1713) est imité de celui de Purcell, et celui pour la bataille de Dettingen (1743), le plus fameux, est écrit d'après celui dit « d'Urio », dont la paternité est contestée. Le *T. D.* écrit par Gossec pour la fête de la Fédération (1790) est une sorte de suite de versets psalmodiques en faux-bourdons, coupée d'intermèdes de musique militaire. Le *T. D.* de Berlioz est une grande composition symphonique et chorale avant tout descriptive et d'allure théâtrale; ses groupes de cuivre sont à rapprocher de ceux qu'il a employés dans son *Dies irae*. Les anciens organistes avaient l'habitude d'alterner avec l'orgue les versets liturgiques du chœur; le verset *Judex crederis* donnait l'occasion, à l'école parisienne, d'un long interlude descriptif destiné à rappeler le jugement dernier. Parmi les T. D. modernes, en style de concert, il faut signaler ceux de Bruckner et de Gustave Malher. La *Symphonie Antique* de Widor, op. 83 (1911), est construite sur le thème du T. D. exposé dès le début du 1er morceau. Dans le second morceau, le thème du *Lauda Sion* forme un épisode descriptif d'une procession, auquel succède le retour du T. D. Les deux thèmes s'opposent et se mélangent dans le 3e et le 4e morceaux.

Tempérament, n. m. En musique, égalisation entre eux des divers tons et demi-tons tels que les donnent les résonances naturelles. « Toute la question des tempéraments se ramène, au point de vue pratique, à savoir quelle quinte on emploiera. Si l'on utilise la quinte tempérée, on obtient le tempérament égal; si l'on utilise tantôt la quinte juste, tantôt une quinte plus haute ou plus basse, on obtient un tempérament inégal. Mais, comme la quinte naturelle est la plus aisée à réaliser, c'est toujours elle qu'on cherche d'abord à obtenir, quitte à l'augmenter ou à la diminuer ensuite tant soit peu. » (Bouasse). Jusqu'à l'époque de Bach et Rameau, on se servit du tempérament inégal; en procédant par quintes naturelles ou presque rigoureusement naturelles (la quinte tempérée actuelle s'exprime en savarts 175σ5, la quinte juste ou naturelle 176σ1), on obtenait une gamme de 12 sons ainsi disposée (la première ligne de chiffres donne le contenu de l'intervalle en savarts, la 2e ligne exprime les distances qui séparent les sons à chaque intervalle) :

ut,	ut♯,	ré,	ré♯,	mi,	fa,	fa♯,	sol,	sol♯,	la,	la♯,	si,	ut.
0	23	49	74	97	125	148	175	199	223	250	273	301
	23	26	25	23	28	23	27	24	24	27	23	28

Les intervalles n'étant pas strictement égaux, un changement de ton devenait un véritable changement de mode. La tierce ut-mi, dans le ton d'ut majeur, contient 97 savarts, la tierce mi-sol ♯, dans le ton de mi, en contient 102 : c'est ce qui explique comment les anciens maîtres pouvaient attribuer un caractère expressif différent aux différentes tonalités et comment J.-J. Rousseau pouvait parler des tierces majeures « trop fortes » qui impriment, au lieu d'une idée de joie « jusqu'à des idées de fureur ». Avant l'adoption du T. égal, plusieurs systèmes furent proposés pour la division de l'octave. Sauveur imagina une division de l'octave en 43 mérides, dont chacun équivalait à 7 savarts. Huyghens réclamait une division en 55 parties. Ces systèmes ne pouvaient être adoptés par les musiciens ni par les constructeurs d'instruments. C'est le développement de la composition dans le sens tonal (au lieu du sens modal ancien) qui conduisit à la nécessité du T. égal. Bach s'en fit le plus illustre et le plus piquant avocat en écrivant son recueil de préludes et fugues intitulé *Le Clavecin bien tempéré*. Les raisonnements les plus spécieux des théoriciens n'ont pas pu depuis l'emporter sur la force des résultats pratiques obtenus. Quel que soit le T. adopté, il faut, pour établir la partition et pour obtenir l'accord des instruments à sons fixes, fausser légèrement plusieurs des 12 quintes qui forment 7 octaves plus 6 savarts, intervalle dénommé parfois « comma pythagoricien ». Chladni prouva que plus on maintient de quintes exactes, plus le T. est mauvais, parce que celles où l'on distribue le contenu du comma pythagoricien deviennent moins supportables; l'oreille supportera mal cette différence de répartition; le plus mauvais T. serait celui où des quintes seraient haussées, parce que des fractions en excès s'ajouteraient aux fractions du comma pythagoricien. Au contraire, la répartition deviendra à peu près insensible si les 6 savarts sont répartis également. Pour obtenir pratiquement le T. égal, on procède donc de quinte en quinte en prenant pour point de départ la quinte juste (de 176σ1) que l'on « diminue aussi peu que rien » (à 175σ6). On suit l'ordre du cercle ou cycle des quintes et l'on parvient après 12 quintes exactement au son d'où l'on est parti. (Voy. *Cycle.*). Quoique le T. égal ne soit pas appliqué avec une rigueur parfaite à tous les instruments d'un orchestre, il reste cependant entre eux le lien le plus pratique pour parvenir à une justesse aussi grande que possible.

Température, n. f. Le son s'élève avec la T., pour tous les instr. à vent, de 0,8 savart environ par degré. On doit en tenir compte pour juger du bon accord d'un orchestre au début et à la fin d'un concert. Les instr. à cordes sont en outre influencés par les conditions hygrométriques.

Tempérer, v. tr. Accorder entre eux les intervalles, pour les rendre égaux.

Tempéré, adj. qual. Qui est en rapport avec le tempérament. La gamme européenne moderne est la *gamme tempérée*, la seule dont tous les tons et demi-tons soient parfaitement égaux.

Temps, n. m. Unité de durée choisie pour la division symétrique de la phrase musicale. Un nombre déterminé de durées forme un temps, un nombre déterminé de temps forme une mesure. Le *temps premier* est l'unité de valeur, sur laquelle se mesurent les sons. Ainsi qu'en arithmétique le nombre premier, en rythmique le temps premier est indivisible. Il était tel en effet chez les anciens et dans le chant liturgique, où la *brève* sert aux combinaisons rythmiques en se multipliant, sans se diviser jamais. *Temps fort, temps faible.* Dans la musique mesurée moderne, notée avec barres de mesure, la division en compartiments symétriques, opérée par les barres de mesure, et la régularité de la battue, ou battement des temps, a conduit les musiciens à marquer fortement et à nommer *temps fort* le premier temps de chaque mesure binaire ou ternaire, le premier et le troisième, de la mesure binaire double, etc. Hugo Riemann, qu'a suivi d'Indy, adopte la théorie d'un temps léger et un temps lourd dans le *rythme* musical, sans les assimiler aux temps fort et faible de la *mesure*. Le temps léger et le temps lourd sont pour eux l'expression de l'accent rythmique, non celui des divisoins symétriques de la mesure. Riemann, suivi par d'Indy, affirme qu' « il n'est point de mélodie qui commence sur un temps lourd. » Il y a toujours une anacrouse ou *préparation de l'accent*. Mais cette anacrouse est parfois sous-entendue (!). — *Temps parfait, imparfait.* Dans la notation proportionnelle, on distinguait le temps parfait, *tempus perfectum*, où la division de l'unité était ternaire, du temps imparfait, où la division était binaire. Le temps parfait se marquait par un

cercle fermé, ○, le temps imparfait, par un demi-cercle. (Voy. *Notation proportionnelle, Perfection, Imperfection.*)

Ten., abrév. de *tenuto*.

Ténèbres, n. m. plur. Nom donné à l'office qui se célèbre, dans la liturgie catholique, les mercredi, jeudi et vendredi saints, au soir, et qui était autrefois chanté pendant les ténèbres de la nuit. Cet office comporte le chant des lamentations de Jérémie. Il se termine chaque jour par le chant du *Miserére*. A la fin de chaque leçon, se place un répons. Les leçons à plusieurs voix, pour les lamentations, de Genêt et de Palestrina, les répons d'Ingegneri et de Victoria, le *Miserere* d'Allegri, comptent parmi les plus célèbres compositions expressives du XVIe s.

Teneur, n. f. Dans le chant ecclésiastique, c'est le nom donné à la dominante du mode, ou note principale sur laquelle repose ou se tient la psalmodie. (Voy. *Dominante* et *Mode*.)

Teneure, n. f. Voy. *Tenor*, 1.

Tenir, v. tr. **1.** Tenir un son = prolonger le son pendant toute la durée prescrite, sans interruption. ‖ **2.** Tenir l'orgue = jouer de l'orgue pendant un office ou un concert.

Ténor, n. lat. m. **1.** Dans les premières compositions harmoniques ou contrepointiques, le ténor était la partie la plus grave, la base de l'harmonie et du rythme, au-dessus de laquelle se disposaient les autres voix, motet, triple, quadruple. Les ténors étaient donc, indépendamment de la nature des voix, des mélodies ou des fragments de mélodies choisis pour jouer le rôle de basse ou de partie fondamentale. C'est leur acception au XIIIe et au XIVe s. A cette époque, les musiciens puisent leurs ténors à 2 sources, le chant liturgique, la chanson profane. Lorsqu'on choisissait un ténor profane, en langue vulgaire, son rythme était conservé. Lorsqu'on empruntait un ténor au chant liturgique, le déchanteur, n'ayant pas à se préoccuper d'un rythme absent, n'envisageait que la succession mélodique, dont il réglait la symétrie rythmique à sa guise, imposant au thème une forme modale (rythmique) qu'il ne connaissait pas. C'est ainsi que les contrepointistes s'accoutumèrent peu à peu au travail thématique. Le *Cantus firmus* était travaillé comme une matière inerte à laquelle l'ouvrier donne la forme et la vie. On voit dès le moyen âge les contre-pointistes se reprendre l'un à l'autre un même thème pour le traiter différemment. On a trouvé jusqu'à six traitements du ténor *Eius*, fragment du répons *Stirps Jesse* (attribué au roi Robert) dans le ms. de Montpellier. C'est par cette coutume devenue traditionnelle que l'on explique les traitements renouvelés de thèmes chez les maîtres des XVe et XVIe s. Les manuscrits ne portent généralement que le premier mot du texte du ténor choisi : *Aptatur*, ou *Haec dies*, etc. Cette absence de paroles, jointe à la notation en ligatures, a fait supposer une exécution instrumentale. C'est une hypothèse discutable. ‖ **2.** Voix d'homme élevée, placée au-dessus du baryton, et correspondant à peu près à celle du soprano chez les femmes et les enfants. Toutefois, la voix de ténor, par rapport aux autres voix d'homme, est plus élevée que ne l'est le soprano par rapport aux dessus. La voix de ténor aigu était autrefois qualifiée de *haute-contre* (voy. ce mot).

Ténorino, n. ital. dimin. de *ténor*. Désigne une voix de ténor agréable et claire, mais de peu de volume.

Ténoriser, v. intr. Chanter à la manière, en timbre de ténor, en parlant d'un baryton.

Tenso, n. f. Chez les troubadours provençaux du moyen âge, chanson dialoguée et en plusieurs couplets.

Tenue, n. f. **1.** Réunion de plusieurs sons semblables sous un signe de liaison, de manière à prolonger leur durée sans interruption au delà de la mesure ou pendant plusieurs mesures ou parties de mesure. C'est par des notes tenues que l'on traduit en notation moderne les longues durées des notations anciennes. ‖ **2.** Dans le chant ou le jeu des instruments, prolongation de durée d'un son exprimée dans la notation par une liaison.

Tenuto (abrév. *ten.*), part. ital. indiquant qu'il faut tenir le son ou l'accord exactement avec sa valeur marquée.

Téorbe. Voy. *Théorbe*.

Terminaison, n. f. Se dit, dans le chant liturgique, de la conclusion des versets d'un psaume, selon la formule spéciale à chaque mode, et déterminée par l'antienne ; il ne faut pas confondre ces T. avec les finales modales de l'antienne, qui donne la conclusion définitive. Dans la musique moderne, mouvement d'une mélodie ou d'un ensemble harmonique vers sa note ou son accord final. Chez les auteurs classiques, la T. est marquée par une *cadence* (voy. ce mot) et se fait sur la tonique. Mais le sens de la phrase peut être laissé à dessein en suspens et

se faire sans cadence sur un degré de la gamme autre que la tonique. La T. est souvent amenée par une coda.

Ternaire, adj. qual. Se dit d'un rythme ou d'une mesure dont le mouvement se forme de trois temps ou trois unités de temps. Chez les anciens et dans le chant ecclésiastique, le rythme ternaire se compose de trois brèves ou temps premiers indivisibles.

Terzetto, n. ital. Petit trio.

Tessiture, n. f. Série de sons qui convient le mieux à une voix et où celle-ci peut se mouvoir de la façon la plus aisée et la plus favorable. Le professeur Garnault se sert de ce mot pour caractériser la nature d'une voix, en le substituant au mot *registre*, qu'il réserve pour la division de la voix en parties ou mécanismes différents : « la T. de la voix de basse contient deux registres distincts, le registre épais et le registre épais supérieur... ». La T. n'indique pas par elle-même le caractère d'une voix. Un soprano peut descendre dans les notes graves d'un alto, en gardant son timbre; une première basse peut monter dans les notes de la T. du ténor, sans cesser d'être une basse.

Testudo, n. lat. donné autrefois par les Italiens au luth.

Tête, n. f. **1.** On appelle *T. du sujet*, dans la fugue, le premier fragment du dessin mélodique choisi pour thème. || **2.** Extrémité du manche des instruments à cordes frottées ou pincées. La T. est ordinairement terminée par quelque ornement, volute, ou figurine sculptée. || **3.** *Voix de T.* (Voy. *Voix* et *Registre.*)

Tétracorde, n. m. Division de l'octave en deux suites de quatre sons dont le premier et le dernier sont à distance de quarte juste. Un T. diatonique renferme toujours deux tons et un demi-ton. Le T. dont le demi-ton est au grave est « par excellence » le T. des Grecs, qui l'appelaient *dorien* :

1/2 ton ton ton
mi fa sol la

Le T. ayant le demi-ton au milieu était appelé *phrygien* :

ton 1/2 ton ton
ré mi fa sol.

Le T. ayant le demi-ton à l'aigu s'appelait *lydien* :

ton ton demi-ton
ut ré mi fa.

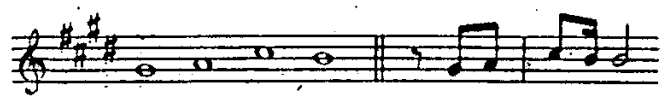
Les T. diatoniques se reproduisent semblables de quinte en quinte en montant :

1/2 ton t. t. 1/2 ton t. t.
mi fa sol la = si ut ré mi

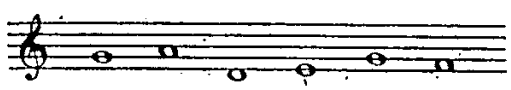
Si les T. diatoniques s'unissent deux à deux, le son initial se reproduit toujours à l'octave; les modes sont donc engendrés par l'union de deux T. Dans la gamme moderne, les T. constitutifs sont analogues comme séries de sons à ceux de l'octave lydienne antique, mais le rôle des degrés y est différent.

Tetrardus, ancien nom du mode de sol sans accidents, 7e et 8e tons du chant grégorien. (Voy. *Mode.*)

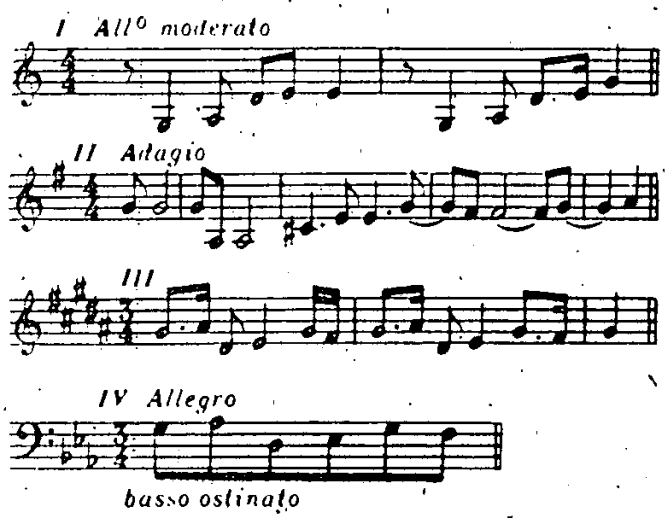
Thème, n. m. Mélodie ou fragment de mélodie servant de sujet à une composition. Dans la musique des temps les plus récents, le T. se confond souvent avec un simple *schéma* (voy. ce mot) qui donne naissance aux formes mélodiques les plus variées. L'emploi d'un T. en ce sens a permis la construction « cyclique » de vastes compositions symphoniques. Le *Quatuor à cordes* de V. d'Indy, op. 45 (1897), est construit tout entier sur 4 notes qui en sont le « T. générateur » :



Dans la 4e *Symphonie* de Guy Ropartz (1910), la cellule génératrice est :



devenue :

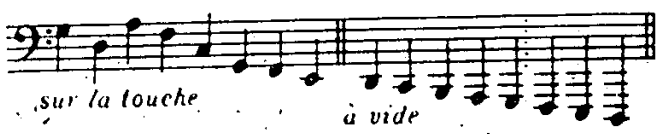


Thématique, adj. qual. Qui se rapporte à un thème. On emploie à tort ce vocable en nommant *table thématique* la table des *incipit* de morceaux de musique contenus dans un recueil.

Théorbe, n. m. Instrument à cordes pincées, à manche. C'était un agrandissement et une amplification du luth, inventé, sur la limite du XVIe et du XVIIe s., pour servir à l'accompagnement du chant: Giulio Caccini, compositeur et chanteur romain,

Théorbe.

fut un des premiers à s'en servir. Maugars, en 1639, distingue l'usage que les Italiens faisaient du théorbe pour chanter et de l'archiluth pour toucher « avec mille belles variétés, et une vitesse de main incroyable ». On appelait à Rome cet instrument *Chitarrone*. La description de Praetorius (1619) dit que le théorbe est un grand luth basse à deux manches, l'un ordinaire (la touche), l'autre plus long; le nombre des paires de cordes est de 14 ou 16 (pour les 2 manches). On le monte soit de cordes de boyau, soit de laiton ou d'acier. Les plus grands théorbes atteignent une longueur de 6 pieds et demi, 6 ou 8 chœurs (paires) de cordes seulement passent sur la touche. Les 8 autres sont en dehors (et se pincent à vide). L'étendue et l'accord sont à Padoue :



(Les deux chanterelles s'accordaient à l'octave grave, faute de pouvoir les tendre suffisamment.) Mersenne donne l'accord romain (et français) un ton plus haut que Prætorius :

Le théorbe avait peu de volume sonore. Il ne prêtait pas à la virtuosité. La longueur du manche, l'écart des divisions (pour le doigté) auraient exigé une extension des doigts rendant les passages de vitesse trop difficiles. On ne s'en servait donc que pour l'accompagnement du chant, et, dans les orchestres, pour les basses (à plusieurs instruments ensemble).

Les méthodes de théorbe de Fleury (1660), Bartolomi (1669), Delair (1690), sont plutôt des méthodes d'accompagnement, souvent « pour jouer sur la partie » (*continuo*), des tables d'accords à employer. En France, on appelait « grand jeu » les cordes basses à vide. Le fameux Michel Lambert s'accompagnait toujours lui-même sur le théorbe. Le théorbe est fidèlement représenté dans le tableau de Watteau *La Finette* (Louvre, salle Lacaze) et dans *La Leçon de musique* de Lancret.

Théorbiste, n. m. Joueur de théorbe.

Théorie, n. f. La théorie musicale, comme la grammaire, est postérieure à la pratique. « La théorie, dit Anglas, n'est qu'une sorte de justification *a posteriori* qui met en évidence des relations particulièrement intéressantes entre des sensations universellement ressenties et des rapports mathématiques simples. » La difficulté a été presque toujours de concilier les deux points de vue de la science et de l'art. Il s'est créé une théorie scientifique étrangère à la pratique de l'art et au sentiment de ses formes et de sa beauté, et une pratique empirique ignorante des causes directrices de ces formes et de cette beauté. A toute époque, la théorie explicative des phénomènes et des procédés musicaux a varié, mais, à son tour, a influé sur leur développement ultérieur. On ne saurait donc s'appuyer exclusivement sur les écrits théoriques d'une époque pour en restituer ou pour en expliquer la musique, pas plus que l'étude des compositions seules ne saurait suffire. Théorie et pratique sont les deux faces de la civilisation musicale, et l'une ne saurait être sans l'autre.

Thésis, n. gr. fém. Terme en usage dans la métrique ancienne et adopté dans le chant grégorien où il signifie l'abaissement, ou *déposition* de la voix sur les syllabes finales. En se servant de ce mot à propos du battement de la mesure, on doit se rappeler que, contrairement à notre usage actuel, la T., ou temps battu coïncidait avec le temps faible. Lors donc que l'on appelle

rythme thétique celui dont l'accent coïncide avec le temps fort, on renverse le sens de la locution antique.

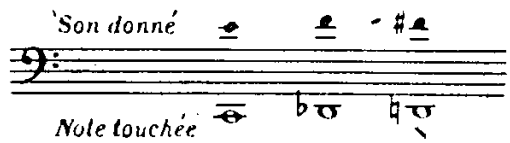
Tibia, n. f. lat. **1.** désignant dans l'antiquité l'instrument à anche que les Grecs nommaient *aulos* et qui s'est perpétué au moyen âge dans la *chalemie*, famille représentée de nos jours par les hautbois, clarinettes, bassons. || **2.** Jeu d'orgue des facteurs anglais modernes, bourdon à forte pression.

Tic-tac, onomatopée employée pour représenter le bruit des meules d'un moulin en marche, et utilisée en diverses pièces de chant.

Tiento, n. esp. Les organistes espagnols du XVIe au XVIIIe s. donnaient ce nom à des pièces tenant le milieu entre le prélude et le ricercar des autres nations et qui semblaient destinées à « tâter » le clavier, comme on le pratiquait dans le prélude. Le T. compte parmi les formes originelles de la fugue classique : tel T. de Aguilera (c. 1570-16....) a l'ampleur d'une fugue de Bach.

Tierce, n. f. **1.** Intervalle de trois degrés. On distingue : la tierce majeure, *ut-mi*, contenant 2 tons; la tierce mineure, *ut-mi* ♭, contenant 1 ton, et 1 demi-ton diatonique; la tierce diminuée, *ut-mi* ♭♭ ou *ut*♯*-mi* ♭, contenant 2 demi-tons diatoniques; la tierce augmentée, *ut-mi*♯, contenant 2 tons et un demi-ton chromatique. La théorie de l'harmonie classe les tierces majeure et mineure parmi les consonances imparfaites, ou plus exactement, variables. L'effet agréable produit sur l'oreille par l'intervalle harmonique de tierce et quoique à un moindre degré, par son renversement, la sixte, a porté maints compositeurs à en abuser. Maint duo de chambre ou d'opéra de second ordre ne se compose guère que de suites de tierces ou de sixtes. La monotonie et la platitude de ces successions sont une des causes du discrédit dont s'est trouvée atteinte l'ancienne forme du duo d'opéra avec ensembles. Les successions de tierces ininterrompues dans les chants à deux voix passent pour une pauvreté harmonique. On en trouve un exemple dans les *Scherzi* de Monteverde (1628), que M. Parry propose de regarder comme une imitation du style populaire. Mais cette raison n'existe pas, ou n'est pas soutenable, car M. Parry cite deux pages plus loin un passage de *La Catena d'Adone*, de Dom. Mazzocchi (1626), instrumental, qui rentre dans le même cas. Dans l'harmonie élémentaire et le style rigoureux, les suites de plus de 3 ou 4 tierces dans le mouvement parallèle sont prohibées. Leur nombre reste illimité dans le mouvement contraire. C'est la tierce, majeure ou mineure, qui permet de classer un accord dans l'un des deux modes de la musique moderne. Les compositeurs emploient à dessein un accord sans tierce lorsqu'ils veulent imprimer à une phrase harmonique, et principalement au début d'une phrase, un caractère « flottant, mystérieux et indéterminé ». Les théoriciens du moyen âge étaient fort incertains quant au classement de la tierce. Francon de Cologne (vers 1280) la range parmi les dissonances, l'Anonyme du ms. de St-Dié parmi les consonances imparfaites, l'Anonyme I des *Scriptores* de Coussemaker déclare la tierce mineure préférable comme consonance à la tierce majeure. Le 4e Anonyme (id.), qui est Anglais, place les deux tierces dans son tableau des consonances. Le petit traité français de déchant du XIIIe s. veut que la tierce mineure se résolve sur l'unisson et la tierce majeure sur la quinte. || *Tierce picarde*, ainsi nommée probablement du lieu d'origine des maîtres qui en généralisèrent l'emploi. C'est une tierce majeure survenant dans l'accord parfait final d'une pièce en mode mineur.

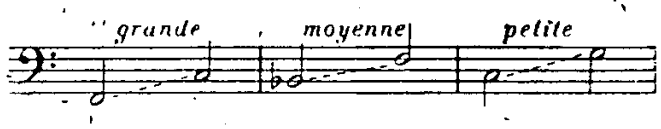
2. L'un des jeux de mutation de l'orgue, donnant le cinquième harmonique, ou dix-septième majeure d'un son fondamental. Mersenne l'appelait le *Cornet entier*, parce que le jeu dit cornet ne comprenait que les octaves supérieures, tandis que le jeu de tierce s'étendait sur toute l'échelle, et que ce jeu, joint aux autres, complète la sonorité du cornet. Ce jeu était l'un des plus estimés au XVIIe s. On le recommandait pour mettre en relief une des parties centrales de la composition harmonique et spécialement la *taille*. (Voy. exemple au mot *Taille*.)



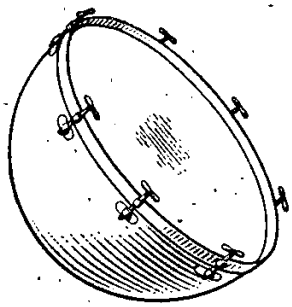
Dans certaines orgues, on distingue la grosse tierce, qui parle à la tierce du prestant, et la tierce proprement dite qui sonne à l'octave de la grosse tierce et à la tierce de la doublette.

Timbales, n. f. pl. Instrument de percussion à sons déterminés, composé d'un bassin hémisphérique en cuivre sur les bords duquel est tendue une peau dont la tension progressive se règle à volonté par des vis à poignée au nombre de huit. On se sert à

l'orchestre d'au moins une paire de timbales, souvent trois, quelquefois deux paires. Chaque timbale, par le moyen des vis de tension, peut être accordée sur tous les degrés chromatiques d'un intervalle de quinte, placé, selon les dimensions de la peau :



On accorde le plus souvent la paire de timbales à la distance d'une quarte l'une de l'autre. Beethoven a donné l'exemple d'accords à la quinte et à l'octave. La peau est mise en vibration à l'aide de deux baguettes en bois, en baleine ou en métal. Les meilleures sont en baleine terminées par une rondelle de bois recouverte de peau, de feutre ou d'éponge. Ces dernières fournissent un choc doux et élastique favorable à une sonorité nuancée. Les compositeurs désignent souvent sur la partition la nature des baguettes à employer. Sur trois timbales, l'une est toujours accordée à la tonique, une autre à la dominante du morceau. Diamètres : grande timbale 0 m. 80; moyenne 0 m. 74; petite 0 m. 68. Les timbales sont placées à l'orchestre sur des supports métalliques à trois pieds. On a construit des timbales sans bassin, qui consistent en une peau tendue sur un cadre de métal; elles sont un peu moins sonores.


Timbale.

Berlioz a voulu 8 paires de timbales dans le *Tuba mirum* de sa *Messe des morts*. « Une telle accumulation de moyens extraordinaires est hors de toute proportion avec le résultat obtenu. » (Gevaert). Le timbalier ne frappe pas la peau au centre du cercle, mais vers les bords, à 10 ou 15 centimètres suivant le diamètre de l'instrument. Un bon timbalier varie dans une certaine mesure l'impression de durée du son, par des procédés étudiés de percussion. Il varie sûrement l'intensité et obtient les nuances les plus délicates. Tous les dessins rythmiques sont possibles, jusqu'au roulement ou *tremolo* le plus rapide. Beethoven a tiré les plus beaux effets des timbales (finale de la *Symphonie en ut mineur*, scherzo de la *9e Symphonie*, *Dona nobis pacem* de la *Messe en ré*). Comme le tambour, les timbales peuvent se jouer voilées, dans les morceaux funèbres. Bien que de très ancien usage, sous le nom de *nacaires*, dans les armées où les croisades les avaient importées d'Orient, les timbales jouées à cheval étaient encore une curiosité pour les Français en 1559. La princesse Élisabeth de France, fille de Henri II, donnée en mariage à Philippe II, roi d'Espagne, fut reçue à la frontière de ses nouveaux États aux sons de « cornetz, haulxbois, trompettes, tabartz, qui sont tabourins à cheval, à la moresque, comme les avoit le duc de Saxe au camp dernier de France », etc. A l'arrivée de Henri de Valois à Craeovie, les seigneurs polonais le reçurent au son d'une musique de trompettes, cors sarrazinois et « deux petits tabourins d'arin qu'un homme porte à cheval devant luy et les bat ensemble des deux mains ». Au carrousel de la place Royale, en 1612 (fêtes du mariage de Louis XIII), on vit « 12 tambours à cheval habillez de toile d'argent, ayans chacun 2 tambours à l'arçon de la selle, sonnans plusieurs sons agréables ». En 1517 dans une joûte à Valladolid, en présence de Charles Quint, on vit des groupes de 20 et de 12 ataballes montés sur des mulets, « menant grant bruyt » et, devant le roi, 30 tambourins à cheval habillés à la morisque, « avec chascun deulx gros tambourins, à dextre et à senestre », qui menaient grand bruit. L'*Orchésographie* (1588) appelle les timbales *tambour des Perses* et dit qu' « aulcuns allemands » en usent, en le portant à l'arçon de la selle. Il ne parle que d'un instrument, non d'une paire, et lui donne 2 pieds et demi environ de diamètre.

Timbalier, n. m. Joueur de timbales.

Timbaliser, v. intr. Se disait vers 1740 du jeu à mains croisées sur le clavecin.

Timbre, n. m. **1.** Qualité du son émis par une voix ou par un instrument et qui les différencie d'autres voix et instruments de même nature et de même étendue. Helmholtz a proposé d'appeler le timbre *Klangfarbe* (couleur du son), Tyndall traduit *Clang-tint* (teinte du son). Le timbre est produit par les sons harmoniques. « Quand les sons partiels impairs existent seuls (petits tuyaux bouchés de l'orgue, cordes du piano pincées au milieu, clarinette, etc.) », le son

est creux et nasillard. « Si le fondamental domine, le timbre est plein; il est vide dans le cas contraire. Quand les harmoniques supérieurs, à partir du 6e, sont intenses, le son devient aigre et dur (hautbois, basson, harmonium, etc.). Mais un certain degré de dureté n'est pas pour faire proscrire ces sons de l'orchestre; ils doivent à leur pénétration singulière un rôle spécial. Le degré de dureté des accords varie avec le timbre des sons utilisés. » (Bouasse). La diversité de construction des jeux d'orgue en fait un champ d'expériences particulièrement favorable à l'étude des timbres. || **2.** Motif ou air préexistant, et sur lequel on applique des paroles nouvelles. Le chant chrétien primitif faisait un large emploi des timbres. Sur quatorze versets aliéluiatiques du 2e ton, que l'usage a conservés de l'antiphonaire primitif, il y en a dix sur le même air. Beaucoup d'hymnes en vers se chantent sur un même air. Coussemaker prouve l'usage du timbre au moyen âge par un ms. du xe s., où quatre chansons latines portent au lieu de notation, les mots *Modus*, (= sur l'air de) *Ottinc*; *Modus Liebinc*; *Modus Florum*; *Modus Carelmanninc*. Les troubadours usaient du procédé. Bertrand de Born (1159-1196) dit lui-même avoir écrit un de ses sirventès *Sur la mélodie de la Dame Alamanda*. En général, il semble certain que le sirventès se composait toujours sur un air connu. (Voy. *Sirventès*.) De tout temps, le procédé fut courant; au xvie s., on le voit utilisé pour les textes des chansons, des psaumes huguenots, etc. Au début du xixe s., la *Clef du Caveau* dit : « On entend par le mot *timbre* la désignation d'un air quelconque, en citant le premier vers de la chanson ou du couplet qui lui a donné lieu. » || **3.** Cordes tendues sur une peau dans certains instruments à percussion. (Voy. *Tambour*.) || **4.** Sorte de sonnette fixe frappée par un marteau.

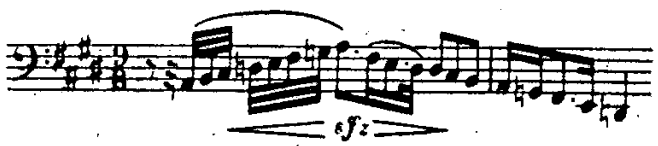
Tintement, n. m. Manière de sonner une cloche à petits coups réguliers.

Tirade. Voy. *Tirata*.

Tirant, n. m. Tringle en bois dont l'extrémité, garnie d'un bouton ou d'une pommette, apparaît à portée de la main de l'organiste. Sa fonction est de faire ouvrir ou fermer les jeux en tirant ou enfonçant les soupapes du sommier, par l'intermédiaire des registres. C'est souvent par le seul nom de *registre* que l'on désigne à la fois le T. et le registre qui en continue l'effet.

Tirasse, n. f. Dans l'orgue, mécanisme faisant parler le clavier de pédales sur l'un des claviers manuels, dont il tire les touches. En usage dès le xve s., alors que les premiers pédaliers n'avaient pas encore de jeux séparés.

Tirata, n. f. ital. Les anciens auteurs du xviie et xviiie s. donnent ce nom à une formule d'ornementation mélodique consistant en une gamme diatonique de l'étendue d'une octave, qui précède, en montant ou en descendant, une note à appuyer. On la trouve sous ce nom et cette forme dans la liste des ornements que donne Praetorius dans son *Syntagma*, t. III (1618). Léop. Mozart (1756) donne des exemples variés de T. en montant et en descendant, et qui ne sont pas seulement d'une octave; l'un n'embrasse que la quinte, d'autres, la sixte; l'un monte l'octave en valeurs décroissantes; l'autre, en triolets; il y a une T. chromatique, et une qui progresse en tierces. La T. est employée par les modernes dans un sens descriptif : ex., scène de la forge de *Siegfried*, de Wagner; tempête, dans *L'Étranger*, de d'Indy; Berlioz, *La Damnation de Faust* (*Invocation à la nature*), ex. :



Tiré, part. passé du v. tr. tirer. Mouvement imprimé à l'archet. On le prescrit par le signe ⊓ ou ⊔. On le réserve pour les sons auxquels on veut donner plus de mordant ou d'intensité et pour les accords en triple et quadruple corde.

Toccata, n. f. ital. littér. : « pièce à toucher ». Les premiers essais de suite instrumentale composés pour le luth, contiennent chez Castelione (1536) une pièce finale appelée *tochata*, très courte, en mesure binaire, sorte de postlude de 16 mesures, non dansé, bien qu'il soit joué *nel fine del ballo*. On trouve la T. chez les organistes et clavecinistes des xvie et xviie s. comme fantaisie, pièce de virtuosité, où ils prodiguent les traits rapides, les gammes, les broderies. Celles d'A. Gabrieli (1593) sont des pièces d'orgue développées, renfermant des traits d'exécution et des fragments fugués; les T. de Merulo (1598 et 1604) sont dans le même style que celles d'A. Gabrieli. Mais Praetorius (1619) définit la T. comme un prélude ou une fantaisie précédant un motet. De fait, on trouve chez Fres-

cobaldi à partir de 1615. des T., de styles très divers, répondant à ces deux caractères. Le prélude instrumental de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607), qui est une fanfare d'appel, répétée trois fois avant le lever du rideau, est intitulée T. Plus tard, chez Bach, le titre de T. ne répond pas à une forme déterminée; il paraît donné arbitrairement. On y remarque cependant une certaine insistance dans l'emploi d'un même dessin. Une T. de Purcell (1640), ayant été trouvée sans nom d'auteur dans un manuscrit en Allemagne, fut insérée sous le nom de Bach dans un des derniers volumes de l'édition complète. Il y a 5 T. de Bach pour orgue, en mouvements différents, et même détachés, du type allegro, adagio, presto, (en forme de sonate), 7 pour le clavecin, dont la principale est celle en *fa mineur* (éd. Bach. Ges., III, 311), majestueusement ornée. Le 1er fugato est joint au mouvement suivant par une mesure que l'on trouve seulement dans l'édition Peters mais qui est nécessaire pour donner un sens, un ordre, à la composition. Le thème lent en mesure ternaire dont la fugue rappelle le motif a une affinité très proche avec le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*. A l'époque moderne, il y a tendance à employer le titre de T. pour des morceaux du genre d'un *Motu perpetuo*, par ex. : Schumann, *op. 7*, et Henselt, *Toccatina*. De nos jours, la *T.* de Widor pour orgue, finale de sa *VIIe Symphonie d'orgue*, joint ce caractère à celui de haute virtuosité.

Tire-corde. Voy. *Cordier*.

Tocsin, n. m. Sonnerie ou tintement rapide de cloches, d'un nombre de coups déterminé, ou prolongé pendant un certain temps, et de nos jours signal d'alarme, d'incendie, etc. Pour la naissance des Dauphins de France, les cloches du palais et de la Ville de Paris sonnaient le tocsin pendant 3 jours et 3 nuits. Cet usage est mentionné dans le *Journal* de Barbier, au 4 sept. 1729.

Tombeau, n. m. Pièce de musique instrumentale dédiée à la mémoire d'un personnage. Les premières pièces portant ce titre semblent avoir été le *T.* de Raquette, organiste de Notre-Dame, par le luthiste Gauthier (1640); le *T.* du luthiste Mezangeau, par son rival Ennemond Gaultier dit le vieux, et le T. de l'Enclos, par Denis Gaultier dit le jeune; la première de ces deux pièces est une allemande. Toutes deux datent des environs de 1650. Le *Lamento* sur la mort de Ferdinand IV, 1654, par Froberger, est une pièce du même genre pour le clavecin. On écrivait habituellement le T. dans la forme de l'allemande et de la pavane. Depuis cette époque et pendant le reste du XVIIIe s., les T. furent à la mode. Marin Marais en composa plusieurs pour la viole, entre autres celui de Lulli; de Visée composa pour la guitare celui de Francisque Corbet, et d'Anglebert, pour le clavecin, celui de Chambonnières. L'un des derniers morceaux publiés sous ce titre fut le *T. de Mirabeau le patriote, pour le forte-piano*, par F. A. Lemière, (1791). Le plus récent T., bien qu'il n'en porte pas le titre, est le poème pour orchestre de d'Indy, intitulé *Souvenirs* et dédié « à la mémoire de la bien-aimée » (1908).

Ton, n. m. **1.** Unité de division de la gamme. (Voy. *Gamme* et *Tempérament*.) || **2.** Son-type sur lequel se règle l'accord des instruments ou des voix : donner le ton = indiquer aux musiciens, avant l'exécution d'un morceau d'ensemble, le son-type, qui est ordinairement le *la* du diapason normal; être hors du ton, sortir du ton = perdre l'accord, perdre la notion du son qui doit servir de point de repère. L'ancienne pratique musicale, au XVIIIe s., distinguait trois bases différentes pour l'accord des instruments et des voix : le ton d'église, le ton de chapelle et le ton de chambre. (Voy. *Diapason*.) || **3.** Situation de la gamme dans laquelle se meut une phrase ou un morceau de musique. Les modes diatoniques modernes, majeur, mineur, transposés par le moyen des altérations constitutives, sur chacun des degrés de la gamme diatonique, donnent naissance à autant de tons qu'il y a de degrés. Le type du mode majeur étant la gamme naturelle d'*ut*, l'emploi successif des altérations constitutives progressant de quinte en quinte engendrera par le moyen des dièses, dans l'ordre ascendant, les tons de *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fa* ♯ et *ut*, et par le moyen des bémols, dans l'ordre descendant, les tons de *fa*, *si* ♭, *mi* ♭, *la* ♭, *ré* ♭, (confondu, dans le système tempéré, avec ut ♯), *sol* ♭ (confondu avec fa ♯), *ut* ♭ (confondu avec si naturel, et non usité). (Voy. *Cercle des Quintes*, *Armure*, *Fonction*, *Relatif*, *Tonalité*.) || **4.** Quelquefois, et surtout dans le langage parlé, synonyme d'intensité sonore : hausser le ton = parler à haute voix, parler fort; baisser le ton = parler à voix basse. En 1610, dans son *Traité des tons*, Pierre Maillart démontre comment ce mot est équivoque, ayant trois significations : la première, celle d'un son

ferme et stable, le ton de la cloche, le ton de l'orgue, etc.; d'où vient *donner le ton*, etc. La seconde, signifiant la distance d'une note à sa voisine, et la 3e « qui est la plus impropre, est quand ce mot ton est usurpé pour signifier une sorte ou espèce de musique que nous appelons proprement mode ou harmonie. » || 5. Dans le chant liturgique, formule mélodique affectée à une partie déterminée de l'office. Ex. : le ton de l'évangile, le ton de la préface. Le ton est établi sur un son principal, appelé dominante ou corde récitative, qui reste invariable; seules, la médiante et la finale varient. Pour le chant ordinaire des psaumes, on se sert de huit tons, ou formules; il y a en outre des tons spéciaux pour le chant du *Magnificat*, et une formule dite *tonus peregrinus*. (Voy. *Intonation*.) Les numéros des tons ont été arbitrairement appliqués aux *modes* auxquels ils peuvent se rapporter. De plus, le mot de *ton* servant, depuis une très lointaine époque, à désigner les transpositions des modes, c'est par une confusion regrettable que le mot *ton* continue d'être employé au lieu de *mode* pour désigner les gammes différentes du chant liturgique. « S'ils vous parlent du ton dorien, traduisez mode phrygien; s'ils disent ton phrygien, interprétez mode dorien, etc. » (Emmanuel.)

Ton de rechange. Voy. *Corps de rechange*.

Tonada, n. f. esp. Pièce de chant ou de danse populaire en Espagne depuis une époque ancienne, appelée aussi *tono*.

Tonadilla, n. f. esp. Petite pièce de théâtre courte et légère, parlée et chantée, dont la plus grande vogue se remarque dans la seconde moitié du XVIIIe s. On la représentait comme intermède entre les actes d'une tragédie, d'une grande comédie, ou à la fin d'une fête.

Tonaire, n. m. *Recueil ou méthode de chant liturgique contenant des mélodies ou des spécimens de mélodies de chaque espèce classées dans l'ordre des huit tons.

Tonal, adj. qual. Qui est en rapport avec le ton. (Voy. *Tonale*.)

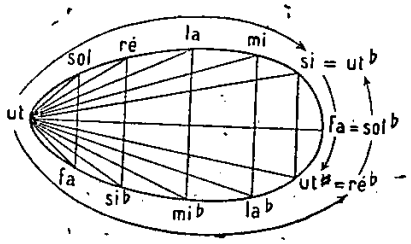
Tonale (note) adj. f. français. On appelle *note tonale*, dans chaque gamme, les trois sons générateurs de cette gamme : le son primordial, ou tonique, sa quinte supérieure et sa quarte inférieure. (Voy. *Résonance*.)

Tonale, n. n. lat., même sens que *tonaire*.

Tonalement, adv. Conformément au ton.

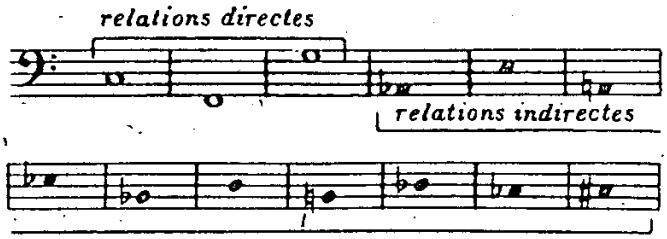
Tonalité, n. f. « Ensemble des phénomènes mélodiques et harmoniques organisés autour de la tonique par les musiciens modernes. On dit absolument : la tonalité d'ut, de sol, etc., au lieu de ton d'ut, de sol. Or, la tonalité est un ensemble de faits musicaux constants, qui conservent entre eux des relations immuables : les tons sont des organismes mobiles, ou, si l'on veut, les couleurs de la tonalité. » (Emmanuel.) La tonalité moderne, par opposition au système mélodique de la pluralité des modes, se réduit essentiellement à l'adoption d'un mode unique, le mode d'ut majeur, dont tous les autres tons majeurs sont la transposition, et dont le mode mineur est simplement une variété. « La tonique d'une gamme (moderne) n'est plus seulement la note la plus grave et la note la plus aiguë de cette gamme : c'est surtout le son musical par rapport auquel les autres sons ont été choisis de manière à présenter avec lui les plus grandes affinités... » (Bouasse.) On ne peut pas choisir comme tonique une autre note que celle qui nomme et caractérise le ton; dans le système tempéré, où l'octave est divisée en 12 demi-tons égaux, les différents tons ne diffèrent que par la hauteur absolue. La notion de tonalité se lie à la notion de hauteur absolue, et le changement de ton n'entraîne pas de changement de mode. Le ton dans lequel commence le morceau est appelé ton *initial*; s'il commence et finit le morceau, ton *principal*; le ton servant de point de départ à un enchaînement modulant, ton *primitif*. Le ton *relatif* est celui qui, en appartenant à une autre modalité, ne diffère pas du ton principal à l'armure de la clef : la tonique du ton mineur est toujours une tierce au-dessous de celle du ton majeur; le ton de *la* mineur est relatif du ton de *ut* majeur; le ton de *fa* majeur est relatif du ton de *ré* mineur. Les tons *éloignés* sont ceux qui diffèrent l'un de l'autre par plus d'un accident à l'armure de la clef. Les tons *voisins* sont ceux qui ne diffèrent que par un seul accident du même genre (dièse ou bémol), en plus ou en moins, à l'armure de la clef. « La parenté de tous les tons avec la tonique décroît au fur et à mesure que la distance des toniques diminue. » (Emmanuel.) Ce principe se démontre par une figure que trace le même auteur, et qui exprime plus clairement

que la figure circulaire habituelle les affinités, ou l'enchaînement des tons :



Ton.

La règle est exprimée en notes :



Le *Stabat mater* de Palestrina commence par un accord de *la* majeur qui a étonné beaucoup de musiciens. (Voy. ex. à l'art. *Stabat.*)

Mais ce n'est pas un fait si exceptionnel. Il a été relevé dans plusieurs ouvrages de Palestrina, lorsque le maître les commence par un accord plein; il aime mieux y supprimer la tierce que d'y employer la tierce mineure. Dans la 2e moitié du XVIe s., les maîtres se rapprochent rapidement de la tonalité moderne, en choisissant parmi les modes anciens ceux qui en sont le plus rapprochés, en employant comme accord de début celui de dominante, traité comme majeur de 3 sons et comme accord final un accord majeur, *sol-si-ré*, *ré-fa♯-la* ou *la-ut♯-mi*. On a remarqué l'unité tonale voulue de chaque acte de *L'Étranger*, de d'Indy. Le ton qui prédomine dans le premier acte est celui de *la*, dans le second, celui de *fa*. Le ton de *si* ♭ est réservé exclusivement au rôle d'André le douanier « jeune fat à l'âme médiocre ».

Tonic sol-fa. *Système de notation et d'enseignement de la musique inventé par John Curwen en 1860, et qui a pris en Angleterre un développement pratique considérable. De toutes les notations simplifiées, alphabétiques ou chiffrées, pour l'usage des chœurs, la *tonic sol-fa* est certainement la plus remarquable et la plus pratique. (Voy. *Notation.*)

Tonique, n. f. Note fondamentale du ton, et qui lui donne son nom.

Tonnerre, n. m. *L'imitation musicale du tonnerre a tenté les compositeurs de musique descriptive. Dès le cours du XVIIIe s., l'orgue lui-même n'y échappa pas : une pédale de tonnerre faisait jouer à la fois les trois ou quatre notes plus graves des jeux d'anches du pédalier. Des auteurs recommandent aux organistes dont l'instrument ne possède pas cette pédale de la remplacer en mettant les pieds en travers sur plusieurs touches à la fois; on peut même obtenir un effet du même genre sans pédales en appuyant le bras gauche sur le grand clavier, du coude au poignet et *vice-versa.* Si l'on y joint le même mouvement du bras droit, on a une imitation parfaite de l'orage (!) (Voy. *Orage.*)

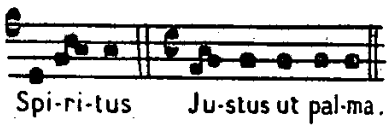
Tonomètre, n. m. Appareil inventé par Scheibler et composé d'une série de 56 diapasons accordés de façon à différer de l'un à l'autre de 8 vibrations simples. Entre deux diapasons voisins se produisent donc 4 battements par seconde. Pour évaluer le nombre de vibrations d'un son quelconque, on choisit le diapason qui s'en approche le plus, on compte le nombre des battements et chacun de ceux-ci représentant 2 vibrations simples par seconde, on découvre aisément le nombre cherché.

Tonotechnie, n. f. Manière de noter les cylindres des instruments mécaniques, ou, plus exactement, d'y insérer les becs ou les pointes qui, pendant la rotation, mettront en vibration les languettes.

Tonus peregrinus, ou *ton précégrin.* Nom donné au mode dans lequel est composée la mélodie liturgique du psaume *In exitu Israel,* à l'office du dimanche, et qui s'écarte des autres modes par sa constitution, au point d'avoir été classé à part sous le titre de mode, ou ton *irrégulier.* Les théoriciens du moyen âge l'ont classé quelquefois dans le *tetrardus* (Aurélien de Réomé), d'autres fois avec le *protus.* On en a recherché l'origine particulière dans la modalité byzantine, où se trouve en effet un *tetrardus* analogue. La mélodie de l'*In exitu* est citée par Hucbald (Xe s.) comme *tonus novissimus.* Ce serait la preuve qu'à cette époque un arrangement grégorien de la mélodie byzantine fut combiné et adopté. Mais aucune certitude absolue ne résulte des recherches et des comparaisons actuelles. Cette mélodie a un riche héritage musical, particulièrement dans la

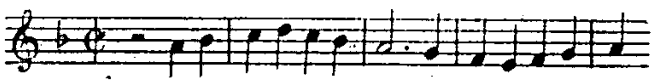
chanson populaire de toute époque et au XVIe s., dans les pièces polyphoniques basées sur de telles chansons, ex. : le premier motif du *Chant des oiseaux*, de Jannequin.

Torculus, n. m. lat. Figure de la notation neumatique médiévale, formée par la réunion de trois accents, adoptée dans la notation du chant grégorien pour exprimer une succession de trois notes, dont la seconde est plus élevée, sur une seule syllabe :



La notation neumatique se servait en outre d'une forme du même signe appelée T. *resupinus*, où la formule était prolongée.

Tordion, n. m. Ancienne danse française, appelée *tourdion* par Thoinot Arbeau. Elle formait la 3e partie de la basse danse et se dansait sur le même rythme que la gaillarde, mais « bas et par terre d'une mesure légère et concitée », à 3, composée de 6 minimes blanches, la 5e étant remplacée par un soupir. Le *Recueil de danceries* de Cl. Gervaise (1554) donnait un autre rythme :



Mais Arbeau prend soin d'avertir que la mesure binaire appliquée par les éditeurs du XVIe s. à ces danses est une modification du rythme ternaire que ces mélodies avaient auparavant.

Tortsido, autre nom du *zortzico* (voy. ce mot).

Touche, n. f. **1**. Petit levier sur lequel presse le doigt dans le clavier de l'orgue, du piano et des instruments similaires, pour commander au mécanisme et « faire parler » la note voulue. Les touches des claviers modernes sont revêtues d'ivoire pour les sons de la gamme diatonique naturelle, et d'ébène pour les sons intermédiaires ou chromatiques. Cet ordre était parfois renversé dans le clavier des épinettes et des clavecins. On construisit aussi des instruments ornés dans lesquels des touches étaient gravées ou incrustées. || **2**. Pièce ordinairement de bois d'ébène, collée sur le manche des instruments à cordes pincées ou frottées, et sur laquelle pressent les doigts de la main gauche pour obtenir des sons différents, par le raccourcissement proportionnel de la corde. Dans les instruments de la famille des violes et des familles du luth et de la guitare, la touche était divisée en *cases* par le moyen de *sillets*. La surface de la touche est légèrement convexe. La sonorité des instruments à cordes à manche est moins forte et moins brillante lorsque l'archet attaque la corde loin du chevalet. L'indication « sur la touche » ou en ital. *sul tasto*, prescrit au violoniste, violoncelliste, etc., de poser l'archet sur la touche, pour obtenir des sons faibles et légèrement assourdis. Ce procédé est employé quelquefois à l'orchestre. L'usage de marquer la place où devait poser le doigt sur la touche (manche) des instruments à cordes à manche était constant pour les instruments à cordes pincées, luth et ses dérivés, guitare, etc. Il existait au XVIe-XVIIe s. pour la famille des grandes violes à archet, non pas pour le rebec, et ne s'établit pas pour la famille du violon; mais Agricola et Gerle, au XVIe s., conseillaient aux élèves de marquer les cases absentes par un trait d'encre. « Ce besoin naïf » se maintint jusque dans le XVIIe s. Léop. Mozart en parle encore dans sa méthode de violon, en repoussant ce procédé, inutile pour ceux qui ont l'oreille musicale.

Touchement, n. m. Syn. de *battue*, mais appliqué seulement au chant grégorien et à la musique du moyen âge et du XVIe s. dans lesquels il ne s'agit point de marquer les temps forts et faibles d'une mesure symétrique, mais de guider du geste les exécutants en indiquant de la main comme points de repère, les retours égaux de l'unité rythmique choisie. Cette unité, pour la musique du XVIe s., est la semi-brève. Le T. « n'exprime pas la composition de la mesure. Il précise simplement une valeur-unité, la semi-brève, composante des mesures. Il est un moyen pratique d'exécuter les plus ardues superpositions de rythmes disparates » (Emmanuel).

Toucher, n. m. Jeu des instruments à clavier. Couperin (1717) veut que « le dessous des coudes, des poignets et des doigts soit de niveau »; il déclare que « la douceur du toucher dépend encore de tenir ses doigts le plus près des touches qu'il est possible ».

Toupain. Voy. *Clarin*.

Tourdion. Voy. *Tordion*.

Tourelle, n. f. Partie d'un buffet d'orgue réunissant sur un plan circu-

laire, triangulaire, etc. un groupe de gros tuyaux de montre disposés symétriquement, et saillant hors de la façade du buffet.

Tournebout, n. m. anc. nom français d'une variété de cromorne.

Trachée, n. f. Partie de l'appareil respiratoire située au-dessous du larynx en forme de tube semi-cylindrique, divisé à sa partie inférieure en deux tubes appelés bronches qui plongent dans les poumons.

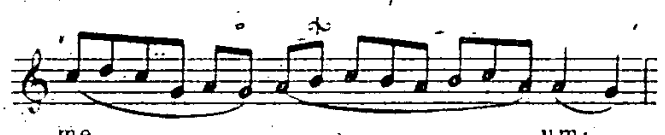
Tractus. Voy. *Trait.*

Tragédie (musique dans la), n. f. A l'imitation du théâtre grec, le théâtre moderne a fait quelquefois appel à la musique pour augmenter la beauté et la puissance de la tragédie ou du drame par la participation de chœurs chantés. Le premier exemple fut donné en France par Racine, avec *Esther* (1688) et *Athalie* (1690) dont J.-B. Moreau composa les chœurs pour la maison de Saint-Cyr. Les chœurs d'*Athalie* ont été refaits par Mendelssohn pour une traduction allemande (vers 1843). Depuis cette époque, on a fréquemment suivi cet exemple, quand il s'agit surtout de pièces empruntées au répertoire antique. ‖ *Tragédie en musique.* (Voy. *Opéra.*)

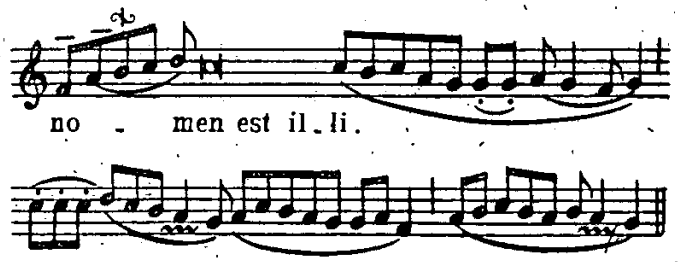
Traînée, n. f. *Longue suite de notes, n'impliquant pas nécessairement un ralentissement ni un mouvement lent. (Voy. *Tirata* et *Trait.*)

Traîner, v. tr. *Ralentir. Ne s'emploie habituellement que pour désigner une exécution ralentie au delà des limites voulues, et qui semble devoir s'arrêter à chaque instant.

Trait, n. m. Psaume chanté en tout ou en partie, à certains jours de pénitence, avant l'évangile, dans la messe de la liturgie catholique. Le T. appartient à la forme de chant appelé *Directané*, qui se déroule sans reprise ni répétition. Le T. est un des genres de chant grégorien qui reçoit l'ornement de vocalises. Les versets sont alternés par les solistes, ou entre les solistes et le chœur. On y trouve dans le courant de la pièce des vocalises avec cadence telles que celle-ci :



C'est là une vocalise courte. Le trait se termine toujours par une longue vocalise, fixée d'avance comme les autres formules :



Transcription, n. f. *Arrangement d'un morceau de musique pour d'autres voix ou instruments que celui pour lesquels il a été écrit. Les éditions de luth du XVIe s. contiennent de nombreux arrangements de ce genre, des motets et chansons polyphoniques célèbres. La *Bataille* de Janequin, en particulier, a été l'objet de T. devenues elles-mêmes fameuses, agrémentées de passages, de traits brillants, etc., et a donné l'essor à tout un genre. Du vivant même de Palestrina, il existe pour clavecin des T. variées de ses motets. Plus tard, le *Livre de clavecin* de d'Anglebert (1689) contient plusieurs T. tirées des opéras de Lulli. Lorsque la transcription ne vise qu'à reproduire de plus près l'œuvre originale, avec d'autres moyens, elle peut rendre les plus grands services à la musique. De nos jours, les T. d'œuvres d'orgue de C. Franck faites pour instruments à cordes ou pour piano par Ch. Bordes ou Bl. Selva en sont des exemples remarquables. Mais la T., — déjà en usage au XVIe s., comme on vient de le voir, — qui ne reproduit que plus ou moins fidèlement les originaux en les agrémentant de traits de fantaisie, a été de tout temps et surtout au XIXe s., une des plus grandes causes de l'affaiblissement du goût musical. (Voy. *Fantaisie.*)

Transcrire, v. tr. Opérer une transcription.

Transitif, adj. Accord T., accord étranger à la tonalité du morceau et servant à y introduire une modulation. Peu employé.

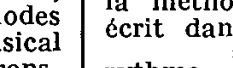
Transition, n. f. Même sens que le précédent.

Transmission, n. f. Mécanisme permettant à l'organiste d'attribuer à chaque clavier séparément les jeux respectifs des autres claviers. L'invention de ce mécanisme, attribuée à un facteur allemand, Schaible, qui

l'appliqua dans un orgue de Rome, y resta inaperçue et fut reprise et développée par le facteur allemand Merklin, longtemps établi en France.

Transpositeur, n. m. Mécanisme adapté au piano et plus souvent à l'harmonium et consistant en un clavier mobile que l'on fait glisser de manière à jouer, sans changement de clef ni transposition écrite ou mentale, dans un autre ton que celui du morceau noté que l'on exécute. Les claviers transpositeurs rendent des services aux amateurs pour l'accompagnement des voix. Quelques petits orgues ont été munis de ce genre de clavier. (Voy. *Instruments transpositeurs.*)

Transposition, n. f. Opération par laquelle une gamme, une mélodie ou un morceau de musique sont élevés ou abaissés d'un ou de plusieurs degrés dans l'échelle musicale. La transposition est nécessitée quelquefois par la tessiture d'une voix ou d'un instrument. La transposition s'effectue par un changement de ton, sans que le mode soit modifié. La transposition a lieu par écrit, par la lecture à vue, ou d'oreille. Si l'on transpose par écrit, il est nécessaire, après avoir armé la clef des signes d'altération qu'exige le nouveau ton choisi, d'inscrire les notes sur la portée en les haussant ou les abaissant de l'étendue de l'intervalle voulu. Si l'on transpose en lisant, on suppose un changement de clef et d'armure qui, en laissant chaque figure de note à la place qu'elle occupe sur la portée, lui donne une signification et un nom différents. Le chanteur ou l'instrumentiste doués d'une oreille musicale transposent d'instinct. La pratique raisonnée de la transposition écrite et de la transposition par la lecture à vue sont indispensables au compositeur, au chef d'orchestre, à l'accompagnateur. Les méthodes populaires d'enseignement musical sont fréquemment basées sur la transposition orale. (Voy. *Galinisme, Tonic sol-fa.*) Au premier abord, dans un mode donné, majeur ou mineur, rien ne fixe la hauteur de la tonique d'un morceau. Par le changement de la tonique s'effectue la transposition. Est-il indifférent qu'un morceau soit exécuté dans le ton choisi par son auteur, ou dans un autre ton (du même mode majeur ou mineur) plus favorable à la voix ou à l'instrument qui l'exécute? C'est à quoi répondrait négativement tout musicien mis au courant de la caractéristique des tons ou qui en aurait observé les nuances. Si un instrument à sons fixes est accordé suivant le tempérament égal, tous les demi-tons, dans toute l'étendue de la gamme, ont la même valeur; tous les sons ont le même timbre; il n'y a donc aucune raison pour que des morceaux écrits en divers tons présentent des caractères différents. On ne remarque pas la diversité du caractère des tons sur l'orgue. En revanche, sur les instruments à archet, les divers caractères des tons sont nettement tranchés. La gamme d'*ut majeur* et sa voisine, celle de *ré* ♭ *majeur*, sonnent différemment. « On peut s'assurer que cette différence ne dépend pas de la hauteur absolue, en comparant deux instruments accordés à des hauteurs différentes », dit Helmholtz, mais il laisse le fait sans explication. Dans la musique vocale ancienne (chant grégorien, musique vocale polyphonique), la transposition était pratiquée fréquemment, selon les nécessités de l'exécution, et sans qu'il fût besoin de l'écrire; une fois l'intonation prise sur un degré quelconque, le plus favorable, l'exécution s'ensuivait sans difficulté et sans que fût altérée la nature du mode. Au XVIIe s., l'usage de la modulation et du chromatisme ayant entraîné un fléchissement de la doctrine des modes et préparé l'abandon de l'ancienne modalité ecclésiastique, les théoriciens eurent à définir les règles de la *musica ficta*, ou de la transposition, par le moyen des accidents. L'enseignement de ces règles devenait indispensable pour la musique instrumentale.

Traquenard, n. m. Ancienne danse française peu usitée et sur laquelle on est peu renseigné. Le musicien allemand Cousser, a placé un T. à la fin du livre intitulé *Composition de Musique suivant la méthode françoise*, qu'il publia à Stuttgart en 1682, après avoir passé six ans à étudier à Paris la méthode de Lulli. Son T. est écrit dans la mesure à ¢ avec le rythme  qui imite l'amble rompu du cheval, appelé traquenard, allure défectueuse, selon les techniciens. On trouve d'autres airs de même genre sous le même titre dans les œuvres de Fischer, Muffat, Krieger, Erlebach, qui s'inspirent particulièrement de la musique française.

Travail, n. m. *En dehors du travail technique destiné à mettre le musicien en possession de tous ses moyens, le travail joue un grand rôle dans l'élaboration des œuvres musicales. L'inspiration ne se manifeste

pas nécessairement par des compositions sortant toutes faites du cerveau du musicien : elle donne ordinairement une matière musicale, plus ou moins parfaite, que le travail, soit purement mental, soit fait la plume en main, peut seul mettre au point en la perfectionnant, en la modifiant de diverses manières. L'étude des cahiers d'esquisses de Beethoven est particulièrement intéressante à ce point de vue. (Voy. *Inspiration*, *Développement* et *Variation*.)

Travaillé, part. employé adj. *Se dit d'une pièce musicale dont les détails sont très fouillés, ou dont le développement est particulièrement soigné.

Traversière, adj. qual. *Qualificatif ancien de la forme de flûte seule usitée de nos jours à l'orchestre, tandis que la flûte droite était principalement usitée autrefois. (Voy. *Flûte*.)

Tre corde, litt. = trois cordes. (Voy. *Tutte corde*.)

Treble, n. m. Au moyen âge, nom français de la partie aiguë d'une composition à trois voix. C'est la traduction du mot *triplum*, triple. Ce mot, abandonné en France, s'est conservé dans la langue anglaise, où l'on dit *treble* pour dessus.

Treizième, n. f. Intervalle de 13 degrés, redoublement de la sixte, formé d'une octave et une sixte.

Tremblant, n. m. Organe de l'orgue ou de l'harmonium. Appareil en forme de soupape ou de roue à ailes en éventail, placé dans l'intérieur de la voie d'air et qui, mû par certains ressorts, ne permet le passage du vent que par saccades. Il produit la sonorité particulière de certains jeux d'orgues appelés *Voix humaine*, *Vox humana*, *Unda maris*, *Éolienne*, dans lesquels on produit intentionnellement des battements, c'est-à-dire un chevrotement ou un *tremolo* perpétuels, plus ou moins accentués. Il arrive ainsi qu'en prétendant imiter de plus près le timbre de la voix humaine, on communique au son le pire défaut d'une voix, le chevrotement. Aussi l'emploi de ces jeux est-il repoussé par la raison et le goût.

Tremblement, n. m. Nom donné par les musiciens français du XVIIe et du XVIIIe s., à des « agréments » assez dissemblables, du genre du trille. D'après Mersenne (1636), il se notait, dans la musique de luth, par une virgule placée après la note, et s'exprimait par une inflexion à la seconde supérieure avec retour au son principal, ce qui est exactement le *mordent* des Italiens. La caractéristique du tremblement était qu'il « commençait par la note accidentelle ». Marpurg, en le notant, lui donne pour traduction ou pour synonyme l'ital. *trillo*. Les signes *tr* ~ + le désignent.

L'Affilard (*Principes*, 1635) appelle *tremblement subit* un très court tremolo ou vibrato amenant le son final. Le Bègue (1677) en fait le synonyme de cadence et le marque par le signe ~~ en lui donnant pour effet le trille à la note supérieure. D'Anglebert (1689) lui conserve cette acception et le distingue de la cadence, trille précédé d'un grupetto ; il le divise en tremblement simple, tremblement appuyé précédé d'un léger arrêt sur la note supérieure, tremblement et pincé, tremblement auquel succède une inflexion à la note inférieure, formant grupetto. Chez Couperin (1717), le tremblement, trille à la note supérieure, s'oppose au pincé, trille à la note inférieure. (Voy. *Trille*, *Mordent*.)

Tremblé. Voy. *Tremolo*.

Tremolando, adj. ital. : en pratiquant le *tremolo*.

Tremolo, n. m. ital. Répercussion rapide du même son. (Voy. *Strophicus*.) Cette formule appartient presque en propre aux instruments à archet, l'effet en étant dû au mécanisme même de l'archet, et impossible à reproduire fidèlement sur d'autres instruments. On distingue le trémolo mesuré, dont la vitesse d'articulation est fixée par la notation, et le trémolo proprement dit, qui est un frémissement aussi vif que possible sans division rythmique précise. On le note en traversant la queue de la note à répéter d'un nombre de petites barres proportionné au degré de vitesse du mouvement et du tremolo à exécuter. Le tremolo prolongé pour les instruments à cordes est employé dans un sens d'effet dramatique par Monteverde en 1624 dans *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* : les cordes réunies jouent en tremolo l'accord de *sol* majeur pendant que le ténor s'écrie *Tornano al ferro*. On trouve le même effet dans les *Madrigali guerrieri* du même (1638) : un tremolo à la basse instrumentale accompagne l'idée de terreur exprimée par la voix de basse. En dehors des instruments à archet, ce nom s'appliquait anciennement chez les auteurs italiens au trille. Diruta, qui résume en 1593 les procédés de l'organiste et cembaliste Merulo, désigne sous le nom de *tremoli* diverses formes de trilles supérieur et inférieur et plus ou moins prolongées, selon la

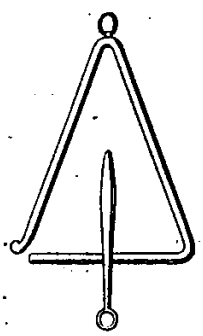
durée de la note qu'ils représentent, et sous le nom de *tremoletti* des trilles courts de deux battements seulement. Tosi (1723) décrit comme nouveau le procédé vocal du tremolo sur une seule note, appelé *mordente fresco*, et qu'il blâme énergiquement en le comparant au cri des grillons. On trouve le tremblement sur une note répétée chez Bach et les musiciens allemands, sous le nom de *Bebung*. (Voy. *Trille*.) Hændel a recouru dans une intention expressive à l'artifice vocal du tremolo, ou répétition d'une même note sur une seule syllabe, dans le chœur de *Josué* (1747) qui dépeint la marche des lévites avec les trompettes, et de l'armée, autour des murailles de Jéricho. L'effet est placé sur les mots : « Les peuples tremblent ». Le tremolo sert surtout, chez les anciens maîtres, à l'accompagnement du récitatif (à l'orchestre). Son effet, varié par les nuances d'intensité, et par la situation de la note dans l'harmonie, prête aux expressions les plus variées ; c'est Gluck qui en a principalement révélé la puissance expressive.

Trente-deux pieds. Voy. *Orgue*.

Trepak, n. m. Danse populaire dans la grande et la petite Russie. Son rythme est binaire.

Triade, n. f. C'est le nom donné à l'accord parfait majeur par les théoriciens du XVIe s., lorsque la pratique de la polyphonie vocale leur en eut révélé l'importance.

Triangle, n. m. Verge d'acier pliée en forme triangulaire et mise en vibration par le choc d'une baguette de même métal. On tient l'instrument suspendu par une corde ou un ruban pour l'isoler de la main qui l'empêcherait de vibrer. Avec le son fondamental, le triangle fait entendre un grand nombre d'harmoniques par lesquels sa tonalité est rendue indécise, ce qui permet de l'employer à l'orchestre dans des morceaux de toutes les tonalités.



Triangle.

J. Cellier (1585) donne une figure de triangle fermé, tenu par un anneau fixe et traversé de 6 anneaux. Il l'appelle cimballe. « La Cimballe se pend au pouce de la main gauche et se frappe par dedans de la main droite avec un baston d'acier, de laquelle matière est la cimballe avec les anneaux qui y pendent. » Jusqu'au XVIIIe s., on fit des triangles garnis ainsi d'anneaux métalliques dont le tintement s'ajoutait à celui de la tige elle-même.

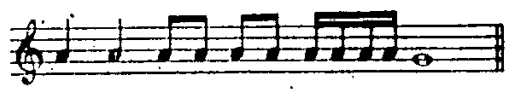
Trias harmonica. Voy. *Triade*.

Tribrachys, Tribraqué. Voy. *Pied*.

Tricotet, n. m. Danse ancienne populaire en certaines provinces de France. Il y a des vers de Benserade sur « le Roy (Louis XIV) dansant un tricotet poitevin » ; et Couperin en a tiré les rythmes de pièces de clavecin.

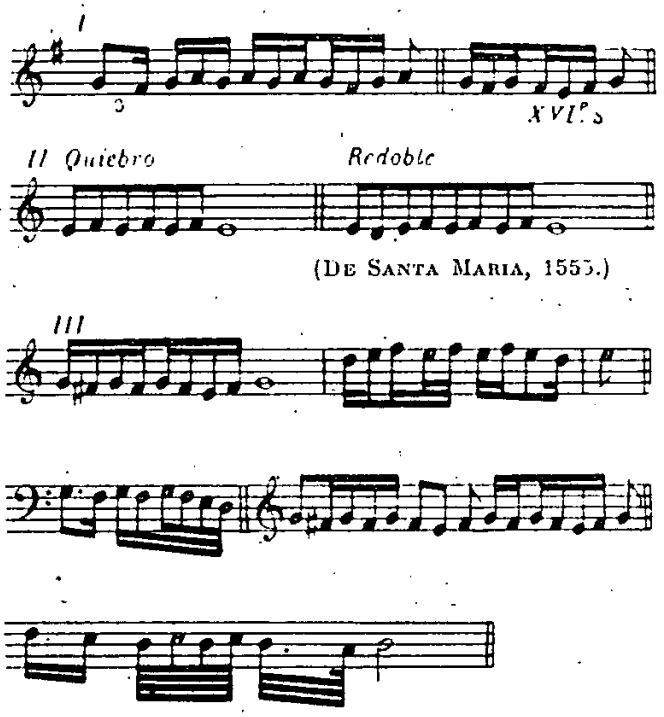
Trigone, n. m. Forme antique du nable, se rapprochant de celle d'une petite harpe à colonne.

Trille, n. m. Battement rapide et progressivement accéléré d'une note supérieure sur la note principale écrite : on l'indique par les lettres *tr.* suivies ou non d'un trait ondulé. Il est ou non suivi d'une « terminaison ». Ce nom n'avait pas chez tous les auteurs anciens la signification qu'on lui donne aujourd'hui. Caccini, en 1601, dans la préface de ses *Nuove Musiche*, appelle *trillo* le *vibrato* des luthistes, répétition d'un même son (le tremolo moderne) et le marque en augmentant de vitesse, les premiers battements lents, en noires, puis plus vite, en croches, puis vite, en doubles croches, pour finir :



Cette notation est exactement adoptée par Prætorius (1618). Caccini décrit et note sous le nom de *groppo* le T. à la note supérieure, augmentant de vitesse et se terminant par le grupetto appuyé sur la note inférieure. Là aussi il est suivi exactement par Prætorius. Frescobaldi (au moins à partir de 1635) indique la place des petits trilles, ou *tremoletti*, par la lettre *t*. Les clavecinistes et luthistes le marquaient souvent alors par deux petits traits obliques. Le dessin mélodique du T. est souvent donné en toutes notes par les auteurs de pièces de clavier de cette époque ; en voici divers exemples (voy. page 451).

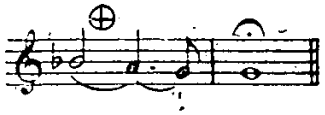
Cadence était le nom donné autrefois au T. placé à la fin d'une phrase. L'Affilard (*Principes*, 1635) distingue 5 espèces de cadences qu'il appelle : C. coupée avec une note, Double C. coupée, double C. battue (2 variantes), C. soutenue (2 versions), C. appuyée, battue et fermée. Il les note par les signes ⁓ et + disposés de diverses



(De Santa Maria, 1555.)

(Cl. Merulo, *Toccata du 8e ton*, 1614.)

manières. Sa cadence *appuyée, battue et fermée* est figurée :



ce que Dannreuther traduit :

On peut remarquer que dans l'explication des signes d'agréments, qui est contenue dans les *Pièces de clavecin* de Le Bègue, les noms de cadence ou tremblement sont employés comme synonymes pour le même signe, qui est traduit par le T. à la note supérieure. Chez d'Anglebert (1689), le tremblement est un T. à la note supérieure sur 2 notes, sans grupetto, et la cadence, simple ou double, est un tremblement précédé du grupetto.

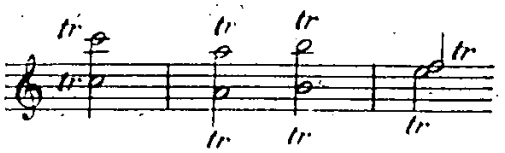
Couperin dit en 1717 : « Quoique les tremblements soient marqués égaux, ils doivent cependant commencer plus lentement qu'ils ne finissent, mais cette gradation doit être imperceptible. Sur quelque note qu'un tremblement soit marqué, il faut toujours le commencer sur le ton, ou sur le demi-ton, au-dessus. » Il divise le tremblement un peu prolongé en 3 parties : « l'appui qui doit se former sur la note au-dessus de l'essentielle; les battements, le point d'arrêt ». Un tremblement, ou T., prescrit sur le *ré* a pour lui cette interprétation :

(Voy. aux mots *Cadence, Grupetto, Tremblement, Tremolo, Vibrato.*)

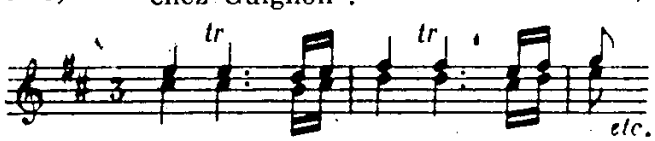
Tosi (1723) donne de longues explications sur les T. Il reconnaît la difficulté d'une bonne exécution vocale du T., dont il vante l'importance dans l'art du chant. « Celui qui ne sait pas le faire, ou qui ne le possède que défectueux, ne sera jamais un grand chanteur. » Tosi distingue huit espèces de T. C'est le principal des agréments dans le jeu des instruments à archet aux XVIIe-XVIIIe s.

Les violonistes l'appellent tremblement ou cadence, lorsqu'il se bat avec la note supérieure, battement lorsqu'il emprunte la seconde inférieure, martellement ou pincé renversé, et pincé, lorsqu'il est de courte durée, etc. Il se marque par une petite croix chez les violonistes français. Ceux-ci connaissent le trille soutenu sur une partie mélodique, et le double trille.

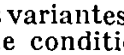
Le 3e des *24 Caprices* pour violon seul de Paganini (op. 1) est probablement la première œuvre où soit noté le double trille pour violon, à l'octave :



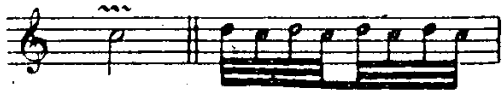
Le double trille à la tierce est noté chez Guignon :

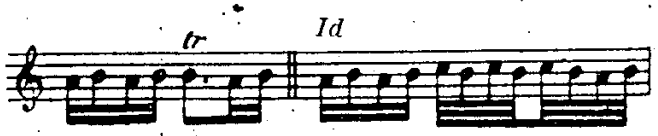


(Guignon, *Sonate* pour violon, op. I, n° 2.)

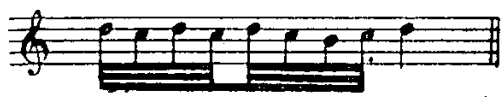
L'exécution du T. au temps de Bach comporte des variantes nombreuses qui dépendent de conditions diverses de notation ou de situation dans la phrase musicale. En général, le T., indiqué par les signes  , commence sur le temps de la note principale et par la note au-dessus de celle-ci :

On doit donc interpréter ce passage :

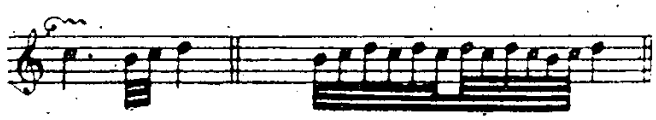




A l'égard du nombre des battements, l'exécutant avait toute liberté. C.-Ph. Em. Bach mentionne l'habitude d'en réduire le nombre, selon la difficulté d'exécution sur des claviers différents. Il parle de la possibilité de remplacer, pour simplifier le jeu, un mordent par une appogiature. La terminaison du trille, chez Bach et à son époque, se fait avec ou sans mordent final. Souvent ce groupe est prescrit par un petit trait vertical traversant le signe du trille ou par un prolongement recourbé du signe L'exécution se termine alors :

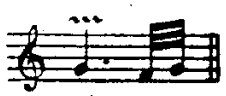


Cette introduction de notes finales à lieu lorsqu'un trille se poursuit de note en note sur un dessin mélodique ascendant. On s'en abstient en cas de note semblable liée. Mais on peut dire qu'il y a des règles générales et pas de règles absolues et qu'une marge considérable pour le choix des détails est laissée à l'exécutant. Le signe du trille précédé d'un crochet , implique un mordent au départ :

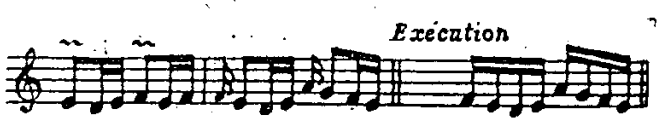


La traduction des signes de trilles, comme de tous les signes d'ornements, est une chose très délicate. Les témoignages abondent pour prouver la variété des interprétations à une époque donnée. Emm. Bach (*Versuch*, 1753) déclare le trille le plus difficile à exécuter au clavier de tous les ornements. Tout le monde n'y arrive pas. Il faut s'y habituer dès la première jeunesse. Un trille rapide est toujours préférable. Mais un ile ltr un peu plus lent peut convenir dans une pièce plaintive. Le genre du trille est déterminé par l'expression de la phrase. D'un autre passage du même chapitre il résulte que les gens habiles à jouer le T. en abusaient, en mettaient partout, et croyaient plaire en faisant bourdonner des T. quand l'auteur avait écrit une tenue suivie d'un simple coulé. Mais quand un T. doit réellement se prolonger pendant plusieurs mesures, l'exécutant peut l'accélérer graduellement, l'introduire par des battements lents et de plus en plus pressés, et par un petit groupe de 2 notes au-dessous. Emm. Bach (1753) compte dans le jeu du clavecin 4 sortes de trilles : le trille proprement dit, le trille commençant au-dessus, le trille commençant au-dessous, le trille imparfait, ou demi-trille, *prall-triller* qui est le mordent. Chacun a son signe spécial, mais on se contente parfois de les marquer indistinctement par l'abréviation *tr.* ou par une croix. Le signe ordinaire du trille commun est . S'il doit durer pendant un long temps, on prolonge un trait ondulé au-dessus de la note et de l'espace de temps à occuper. Le trille ordinaire commence toujours par la note accessoire supérieure, c'est-à-dire la seconde diatonique au-dessus de la note principale. Lorsqu'il comporte une terminaison au-dessous, on trace un trait vertical dans le signe ou bien on inscrit la terminaison en notes ordinaires, ce qui est préférable pour ne pas amener de confusion de signes, puisque le mordent se marque .

D'après ses exemples, Emm. Bach ajoutait presque toujours une terminaison :

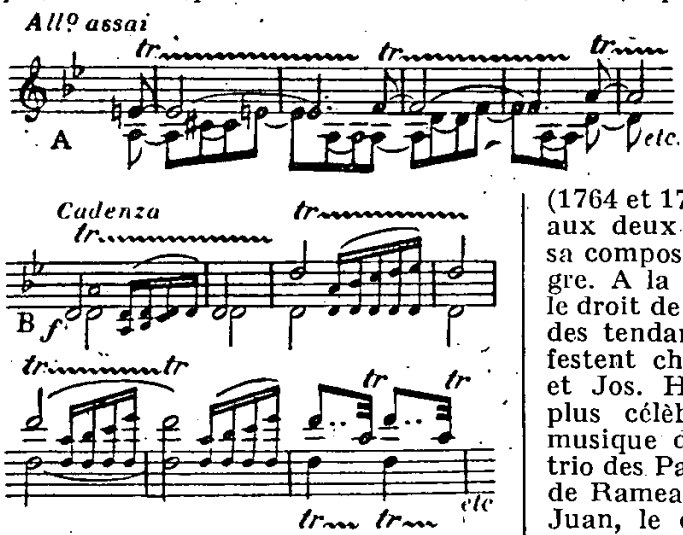


il en précisait l'absence dans les passages mélodiques descendants, et dans les chaînes de trilles descendants, et dans les mouvements rapides où le trille occupait peu de durée. Il conseillait même de le remplacer dans les mouvements très rapides par une seule petite note supérieure, ce qui transformait totalement le dessin :



Ce que Emm. appelle le trille imparfait ou *Prall-triller*, et dont il dit qu'il doit réellement briller (*prallen*) est un mordent. à la note supérieure. Il

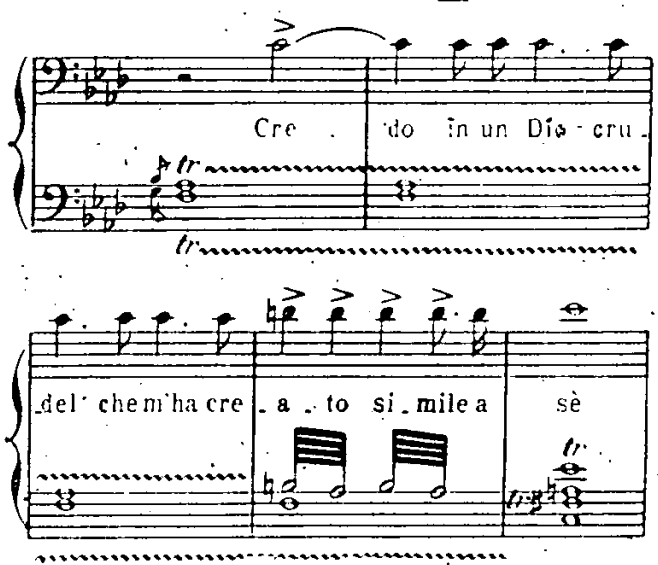
déclare impossible de l'exécuter délicatement sur le piano-forte, encore nouveau à son époque. Il précise que sa différence avec le mordent est dans sa direction, le *prall-triller* étant ascendant, convenable aux enchaînements ascendants, et le mordent étant descendant. Un des exemples les plus fameux de trille est la *Sonate en sol mineur* pour violon, de Tartini (1692-1770), surnommée le *Trille du diable*, où le trille est battu tandis que se déroule une partie mélodique :



(TARTINI, Sonate de violon en sol mineur, *le Trille du Diable.*)

L'ébauche de ce procédé se rencontre déjà en 1707 chez le violoniste français Marchand.

Le trille n'est pas seulement un ornement. Il concourt à l'expression. Verdi a employé un double trille aux basses pour donner un caractère violent au monologue d'Iago, 2e acte d'*Otello* :



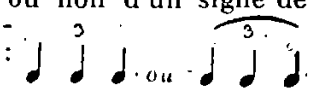
(VERDI, *Otello*, acte II, 1887.)

(Voy. également les mots *Ornement* et *Conclusion.*)

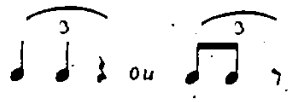
Trio, n. ital., = à trois. Désigne : 1° une pièce musicale écrite pour trois voix ou trois instruments; 2° la partie d'une pièce d'ensemble où originairement trois solistes seulement se faisaient entendre. — **1.** Le trio piano, violon, violoncelle, se conforme dès son origine, comme coupe des morceaux, au plan de la sonate, et il n'est d'abord proprement qu'une sonate en trio où le piano (clavecin) tient le rôle principal, les deux instruments à cordes servant d'accompagnement, et restant facultatifs. Schobert, dans ses *Sonates en trio* (1764 et 1767), donne un rôle personnel aux deux instruments à cordes, mais sa composition est d'une qualité maigre. A la même époque et sans que le droit de priorité soit jusqu'ici établi, des tendances semblables se manifestent chez J. Chrétien Bach, Mich. et Jos. Haydn. Les trios vocaux les plus célèbres apparaissent dans la musique dramatique du XVIIIe s. : le trio des Parques, dans *Castor et Pollux* de Rameau (1737); le trio entre don Juan, le commandeur et Leporello, dans *Don Juan* de Mozart (1787), et le trio des Masques, id.; le trio « Veillons mes sœurs », dans *Zémire et Azor*, de Grétry (de 1771), et, au XIXe s., celui de *Guillaume Tell*, de Rossini (1829). ‖ **2.** Dans la *Sérénade ou Concert* pour les violons, flûtes et hautbois de Montéclair (1697,) on trouve, dans la 1re suite, deux menuets dont l'un porte le mot *tous* et le second *trio*, et deux rigaudons, avec la même indication. Une telle indication est très rare. On ne rencontre ordinairement que « 1er menuet » et « 2e menuet ». Le second menuet est intitulé trio chez les classiques, depuis environ 1780. Ce titre a passé à la 2e partie du scherzo, développement du menuet (voy. ces mots).

Trihory. Voy. *Triory*.

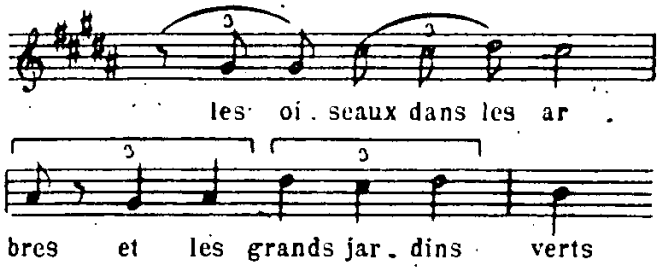
Triolet, n. m. Groupe de trois notes égales substitué à un groupe de deux notes ou de quatre notes et devant être exécuté dans le même temps. On le fait reconnaître en le surmontant du chiffre 3, accompagné ou non d'un signe de liaison :



ou d'un signe de silence :



De subtiles nuances rythmiques sont exprimées par les modernes dans la forme du signe dont ils se servent pour réunir les groupes du triolet. Dans la même phrase, Dukas marque du trait courbé ordinaire les triolets croche qui passent chacun pour un temps de la mesure marquée 4/4, et il place un trait droit horizontal terminé aux deux extrémités par un crochet, sur les groupes de 3 noires qui passent chacun pour 2 temps et qui superposent un 6/4 au 4/4 :



(Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*, acte II, 1906.)

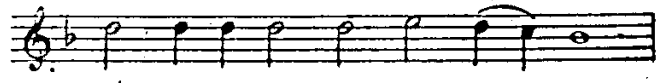
Triory, n. m., Sorte de passe-pied breton au XVIe s. (Voy. *Passe-pied.*)

Triple croche. Figure de note en forme d'une croche dont la queue est munie de 3 crochets. Elle vaut la moitié d'une double croche.

Triplum, n. n. lat. Au moyen âge, voix supérieure d'une composition à trois parties. (Voy. *Treble.*)

Trisagion, n. n. grec. Invocation religieuse dont le texte *Agios o Theos, Sanctus Deus*, etc., est alternativement grec et latin et que, dans la liturgie romaine, on chante le vendredi saint.

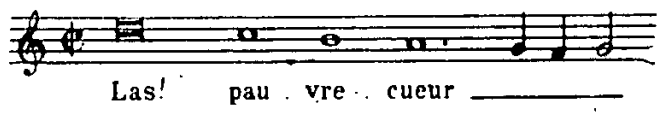
Triton, n. m. Nom donné à l'intervalle de quarte augmentée, qui est composé de trois tons. La *fausse relation* de T. se produit lorsque le 7e degré, se produisant dans une partie harmonique précède ou suit immédiatement le 4e degré, mis dans une autre. Mais des successions de tierces ou de sixtes produisant cette fausse relation (appelée alors *mi contra fa*), étaient tolérées en certains cas, au moyen âge. Pour éviter le T. mélodique, honni par les musiciens du moyen âge et de la Renaissance, il faut en certains cas employer les accidents dits de tradition, non marqués dans les textes mais exécutés par les chanteurs. Dans le début du *Chant des oiseaux* de Janequin :



le *mi* doit être bémolisé afin d'éviter le triton mélodique. D'ailleurs, les maîtres étaient loin de toujours redouter et toujours exclure ou corriger le T. Le début en mode de *fa*, sans bémol, mode lydien, de la chanson de Janequin *Las, pauvre cueur*, contient dans ses quatre premiers vers cinq exemples de T. mélodique sans atténuation de sa dureté par le *si* bémol qui y est impossible; donc, l'emploi du T. est voulu et expressif (voy. ex. plus bas).

Tritus, n. m. lat., *du grec *tritos*, troisième; désignation de la troisième espèce de mode liturgique, 5e et 6e tons grégoriens (finales *fa* et *do*).

Trochée. Voy. *Pied.*



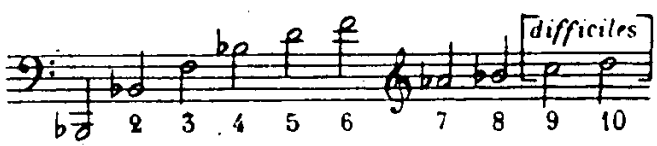
Trois-deux. Mesure formée de trois blanches. (Voy. *Mesure.*)

Trois-huit. Mesure formée de trois croches. (Voy. *Mesure.*)

Trois-quatre. Mesure formée de trois noires. (Voy. *Mesure.*)

Tromba, n. f. ital., = trompette.

Trombone, n. m., dim. ital. de *tromba*. Instrument à vent en cuivre, à tube cylindrique, caractérisé par l'emploi de la *coulisse* (voy. ce mot). Il forme une famille de trois types, appelés trombones alto, ténor et basse, dont le second, le trombone ténor est le plus répandu. On le construit en *si* ♭, en lui donnant pour son fondamental le *si* ♭ de 115,2 vibrations simples et pour longueur théorique 2 m. 950. Dans sa 1re position, c'est-à-dire, celle où la coulisse ne fonctionne pas, il donne la série d'harmoniques :



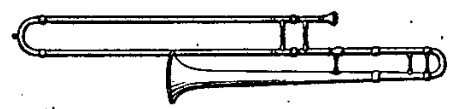
Les allongements produisent six

autres positions, dont le son est chaque fois abaissé d'un demi-ton et dont la réunion procure à l'instrument une étendue chromatique complète depuis le *mi*, 2e harmonique de la 1re position, jusqu'au *si* ♭, 8e harmonique de la 7e :

Les allongements de la coulisse sont obtenus par les mouvements du bras droit, la main gauche servant avec les lèvres à exercer le degré de pression nécessaire pour obtenir les harmoniques. On calcule les allongements d'après les différences de longueur de tube qui correspondent à la production des sons fondamentaux. Soit pour la 1re position, *si* ♭, une longueur de 2 m. 950 et pour la 2e, la, 3 m. 126, la différence de longueur de tube serait de 0 m. 176, mais la coulisse étant double, il suffira de la tirer de moitié, 0 m. 088, pour obtenir l'effet désiré. L'écart extrême étant, entre la 1re position, *si* ♭, dont la longueur est 2 m. 950, et la 7e, *mi*, longueur 4. m. 174, une différence de 1 m. 224, la coulisse étant double, on la tirera de moitié, soit 0 m. 612. Le trombone alto a pour son fondamental le mi ♭ de 153,7 vibrations simples, et pour longueur théorique 2 m. 21. Le trombone basse a pour son fondamental le *mi* ♭ de 76,8 vibrations simples et pour longueur théorique 4 m. 422.

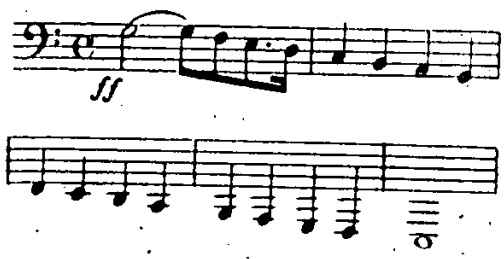
On a construit récemment des trombones contre-basse, « instrument formidable », à l'octave inférieure du trombone ténor. La notation des parties de trombones donne la note réelle et se lit sans transposition. On construit des trombones à pistons dans lesquels le mécanisme de 3 ou 4 pistons se substitue à celui des coulisses; on leur conserve inutilement la forme incommode de ces derniers. On leur donne également une autre forme qui est celle des bugles alto et baryton. Le mécanisme des pistons additionnés adapté au trombone-ténor lui a permis l'exécution de passages liés et rapides. Le mécanisme des pistons indépendants a été adapté par Sax, son inventeur, à la famille complète des trombones. On a essayé aussi de réunir en un même instrument la coulisse et 3 pistons, laissant à l'exécutant le soin de choisir ou de combiner. Le trombone peut produire en mouvement rapide les dessins formés des harmoniques d'une même fondamentale; mais les successions de sons qui exigent le passage à des positions éloignées s'exécutent mal ou difficilement en notes rapides. C'est pour écarter cette difficulté qu'a été proposé le trombone à pistons. Le trombone est d'un emploi fort ancien : d'abord utilisé, sans pistons ni coulisse « basse trompette », aux XIIIe et XIVe s., on lui voit prendre, pour faciliter l'exécution, une forme en S, qui, au XVe s., amène l'invention de la coulisse. Une œuvre de Pierre Fontaine (vers 1430), en l'appelant encore « trompette » le fait descendre au ré au-dessous de la portée de la clef de *fa*. La forme recourbée de cet instrument lui fit donner le nom de *sacqueboute*, qui était celui d'une arme d'assaut, dont il rappelait la forme : il conserva ce nom jusqu'au XVIIe s., époque à laquelle prévalut le terme italien *trombone* diminutif de *tromba*, signifiant trompette. L'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde (1607) contenait cinq trombones de diapasons différents et deux cornets, soit 7 parties distinctes pour les instruments en cuivre. Il y a dans la partition 2 ritournelles, ou petites symphonies, confiées à ce groupement. La première se répète trois fois en trois scènes différentes. On connaît à la même époque un emploi des cornets et trombones dans une *Sonate d'église* de Monteverde (1610). Le musée du Conservatoire de Paris possède un trombone alto signé Detlof, 1671, qui est un trombone basse en *mi* ♭. On est tenté de supposer, d'après ses partitions, que Bach disposait d'un trombone soprano. Il double quelquefois le chœur par 4 trombones (*Cantates* 2 et 38). Gluck s'est servi des trois trombones dans *Alceste*, d'une manière splendide; il y a adjoint une partie de *cornetto* pour servir de soprano, dans *Orphée*, version de 1762. Beethoven emploie pareillement les trois trombones dans le final de la *Symphonie en ut mineur*. L'emploi abusif que l'école de Rossini fit des trombones contri-

Trombone sacqueboute.
(d'après Mersenne, *Harmonie universelle*).



Trombone à coulisse.

bua à les déprécier. En même temps la fatigue causée par leur jeu, à ce point abusif, fit délaisser le trombone basse. On prit vers 1830 l'habitude de ne plus guère se servir que du trombone ténor. On remplaça la basse par l'ophicléide, et plus tard par le tuba. Cependant, Berlioz, dans sa *Symphonie funèbre et triomphale*, emploie trois trombones alto et ténor redoublés (soit six), et un trombone basse ad libitum. Wagner a introduit le trombone contrebasse dans son orchestre, joint à 2 trombones ténor et un trombone basse pour en faire une des caractéristiques du rôle de Wotan, en ajoutant leur couleur au dessin descendant :



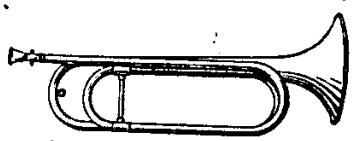
Tromboniste, n. m. Joueur de trombone.

Trompe, n. f. *Instrument primitif formé d'une corne d'animal creusée, ou dont la forme est imitée en toute autre matière. Une trompe ne donne qu'une sorte de mugissement rauque, uniquement propre à servir de signal.

Trompe d'Eustache. Voy. *Auditif* (appareil).

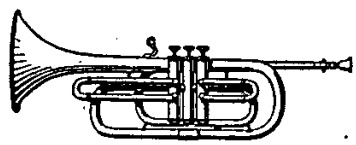
Trompeter, v. intr. Jouer de la trompette. Fam.

Trompette, n. f. Instrument à vent en cuivre dont le tube est cylindrique jusqu'aux deux tiers de sa longueur, le développement conique du pavillon ne commençant qu'après cette distance. La trompette type, en *ré*, qui a pour son fondamental le *ré* a une longueur théorique de 2 m. 342. La trompette en *fa*, avec pour son fondamental le *fa*, de 172,6 vibrations, exige une longueur théorique de tube de 1 m. 969. On peut l'abaisser par des tons de rechange, au nombre de sept, dont les deux plus graves ne sont pas usités. Ainsi que pour le cor, le son



Trompette de cavalerie.

fondamental n'est jamais usité, les harmoniques sont aussi nombreux, s'écrivent de même et, plus les tons de rechange sont graves, plus les harmoniques élevés deviennent faciles. La trompette en fa permet de se servir du 10e harmonique, celle en *ré* permet facilement l'usage du 12e et on la trouve chez Bach et Hændel employée jusqu'au 16e et même au 18e. La notation se figure aujourd'hui en *ut*. Elle représente l'effet réel seulement pour la trompette en ut (ut de 129,3 vibrations simples, longueur 2 m. 629). Hændel notait les trompettes au ton réel. On ne se sert des sons bouchés que très rarement, pour donner aux sons un coloris étrange. On usait au temps de Mersenne d'une sourdine, dont l'usage se perdit ensuite, et ne reparut qu'au cours du dernier siècle. Wagner avait imaginé, pour les représentations de Bayreuth, une trompette-basse chromatique dont les facteurs allemands n'ont pas pu réaliser l'impossible construction ; le tube, tel que l'exigeait la sonorité rêvée par Wagner, aurait eu plus de sept mètres de longueur. La *bass-trompete* en ut dont il dut se contenter et qu'il employa dans plusieurs scènes de sa *Tétralogie*, était un simple trombone d'une forme apparente semblable à celle d'une trompette. Pour les exécutions de fragments qu'il dirigeait à Paris, Lamoureux fit construire par Fontaine-Besson un instrument analogue à celui de Bayreuth et qui n'avait non plus de la trompette que le nom. On construit des trom-

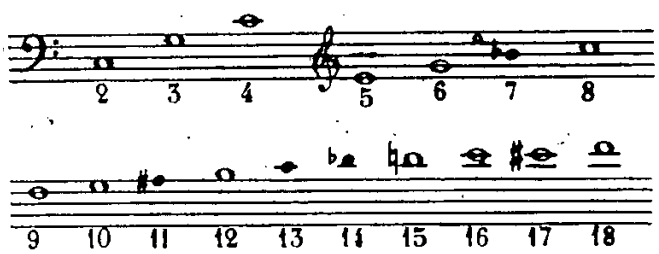


Trompette à pistons.

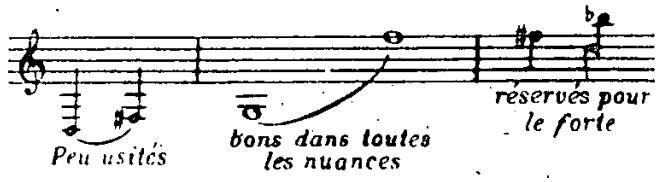
pettes à pistons destinées à empêcher la substitution regrettable du cornet à pistons à la trompette, substitution amenée par la plus grande facilité d'exécution. La trompette à pistons conserve « à peu près » le timbre si noble de la trompette. La petite trompette à 3 pistons en *si* ♭, qui se joue comme le cornet à pistons, doit à son tube cylindrique sur les deux tiers de la longueur, de posséder un timbre clair et même éclatant. La petite trompette à 3 pistons en *ré*, construite par Mahillon, spécialement pour l'exécution des œuvres de Bach et Hændel, rend possible l'exécution de passages qui présentent sur la trompette ordinaire en ré de très grandes difficultés; et conserve « assez heureusement » le timbre de celle-ci. La

trompette à pistons, instrument chromatique, de 2 octaves d'étendue, est ordinairement construite en *sol* par les facteurs français, en *la*, par ceux d'Allemagne et de Belgique.

La sonorité de la trompette à pistons, comparée à celle de l'ancienne trompette, semble « alourdie » et obscurcie, rendue moins éclatante. D'après Gevaert, cette altération n'est pas imputable aux pistons, mais aux changements effectués dans les proportions du tuyau et de l'embouchure. Si ces proportions étaient les mêmes que dans la trompette simple, l'instrument retrouverait toutes ses qualités. Les ressources de la trompette à pistons, qui est chromatique, s'adaptent à toutes les nécessités de la musique expressive moderne. Depuis le milieu du XIXe s., la trompette à pistons s'est ainsi substituée à la trompette simple dans l'orchestre : à moins que celle-ci, dans des théâtres et orchestres secondaires, n'ait dû malheureusement céder la place au cornet à pistons. On a construit en Allemagne et en Autriche, pour les musiques militaires, des petites trompettes aiguës, dites *piccolo*, en si ♭ aigu avec un corps de rechange en *la*. Elles n'ont pas été reçues dans les bandes françaises et belges qui se servent de cornets à pistons. La trompette de cavalerie se construit en *mi* ♭, sans tons de rechange. On emploie les harmoniques depuis le 2e jusqu'au 12e. Les sons fournis par la trompette simple dont se servaient les anciens maîtres sont :



Les sons 17 et 18 sont inaccessibles aux exécutants actuels; les anciens s'en servaient parce que l'embouchure de la trompette en *ré* était extrêmement petite, et que leur partie ne descendait jamais au-dessous du son 6. Il semble d'ailleurs que l'on ne soit plus en possession de tous les secrets d'exécution qui leur permettaient d'exécuter correctement certains passages à l'aigu des œuvres de Bach et Hændel. Gevaert dit que la trompette a douze corps de rechange produisant l'octave supérieure des douze sons les plus graves du cor. En formant une échelle chromatique de tous les sons réels fournis par la trompette à l'aide de ses corps de rechange on obtient une étendue de deux octaves et une sixte mineure :



D'après Gevaert, les tentatives pour introduire la trompette dans la musique de chambre « n'ont pas de portée esthétique et doivent être considérées comme de simples jeux d'esprit ». Mais ce sont de bien remarquables jeux d'esprit, que le *Septuor* de Saint-Saëns et la *Suite* de d'Indy. (Voy. plus bas.) Ces deux beaux ouvrages, composés pour la Société de musique de chambre fondée par Émile Lemoine et intitulée *La Trompette*, comportent tous deux une partie destinée à l'instrument sous le nom duquel cette société s'est rendue célèbre ‖. Les joueurs de trompette au service des villes servaient à annoncer solennellement les actes du pouvoir royal ou municipal. Depuis le XVe jusqu'au XVIIIe s., il y eut dans toutes les grandes villes de France un trompette de ville, sorte de héraut municipal, habillé aux couleurs de la cité. Il portait à Bordeaux, à Dijon, etc., une trompette d'argent, à la banderole armoriée.

La trompette figure dans l'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde (1607) comme formant une famille de cinq instruments : Clarino, Quinto, Alto, Vulgaro, Basso. Elle ne reparaît ensuite dans l'orchestre d'opéra qu'en 1675 dans *Étéocle et Polinice*, de Legrenzi. Sous son nom italien de tromba, elle prend place au XVIIe s. dans des concerts d'instruments. Girolamo Fantini en joue à Rome et exécute avec l'organiste Frescobaldi, des sonates. Ses œuvres imprimées vers 1630 consistent en espèces de fanfares, entrées, et airs de danse, pour plusieurs parties de trompettes. Purcell a écrit en 1690 une musique pour le drame *Dioclesian*, où l'on trouve un air dialogué entre la trompette et la voix d'alto, antérieur aux airs du même genre de Bach et de Hændel, et qui montre l'habileté des exécutants à cette époque. L'oratorio *Samson* de Hændel (1746) contient un air célèbre pour

soprano et trompette obligée : *The bright Seraphim.* La cantate, *La Fête d'Alexandre,* de Hændel (1736), contient dans la 2e partie un air de basse avec trompette en ré obligée : *Revenge, Timotheus.* Un des emplois typiques de la trompette en *ré* chez Bach est dans l'*Oratorio de Noël,* 6e partie, choral : long trait orné mesuré. Les trompettistes de cette époque avaient « une technique prodigieuse » (Gevaert). Cette technique se perdit en partie vers le milieu du XVIIIe s. Mais la trompette compensa ce qu'elle perdait sur le terrain de la virtuosité en s'affermissant dans l'orchestre moderne. Comme habiles trompettistes du XIXe s., on cite encore Buhl (1781-1860), Dauverné, son neveu (1800-1874), Testé.

Dans l'orchestre dramatique ou symphonique, le timbre noble, fier, héroïque de la trompette, s'associe aux scènes guerrières, chevaleresques, à l'expression de sentiments héroïques. Elle jette des feux éclatants sur la couleur orchestrale d'un cortège, elle donne une solennité grave ou noble aux scènes funèbres et religieuses, aux imprécations, aux évocations.

Les maîtres classiques écrivent d'ordinaire 2 parties de trompettes. Mais Monteverde en 1607 et un peu plus tard Lully employaient déjà 5 parties de trompettes. Spontini en met 4 sur le théâtre dans *Olympie* (1819); Weber emploie volontiers 4 parties de trompettes. Ce quatuor est triplé par Wagner dans *Tannhäuser* où 12 trompettes sonnent la fanfare qui commence la marche. Les fameuses trompettes droites que Verdi a introduites dans *Aïda,* (1871) ont passé en leur temps pour une reconstitution archéologique. En réalité, les trompettes égyptiennes étaient très courtes (au plus 0 m. 50, embouchure et pavillon compris), et ne pouvaient donner que des signaux sur un degré aigu. Elles s'allongent seulement aux environs de l'ère chrétienne, et ne prennent toute leur ampleur qu'au moyen âge, où l'extrême longueur du tube commença à les faire courber, au XIVe s. (Voy. *Trombone.*) La *Suite en ré, dans le style ancien* pour trompette, 2 flûtes, 2 violons, alto et violoncelle, de d'Indy, est son *op. 24,* 1886, et contient 5 pièces : prélude, entrée, sarabande, menuet, et ronde française. Elle offre un des plus remarquables exemples de l'emploi moderne de la trompette. ‖ **2.** n. f. Dans l'orgue, série de jeux à anche de 8 pieds appelés en 16 pieds et en 32 pieds bombarde et tuba, et en 4 pieds clairon, clarino ou petite trompette. Leurs tuyaux ont la forme de cônes renversés. Dans les anciens instruments, ces jeux rendaient un son rude que les facteurs modernes se sont appliqués à adoucir, peut-être en lui enlevant quelque chose de sa fierté. Les facteurs anglais construisent dans leurs plus grands instruments des jeux de *tuba mirabilis* à pression renforcée jusqu'au triple de celle donnée aux jeux du premier clavier. L'effet de ce jeu est très fort, « extraordinaire ». La série des jeux de trompette comprend en outre le trombone de 16 et 32 pieds, à tuyaux en pyramide carrée, des jeux de bombarde de même calibre. On a construit dans l'orgue de Sidney un contra-trombone de 64 pieds, dont le vent est fourni par un moteur spécial. ‖ **3.** L'une des cordes de la vielle, résonnant en dehors de l'action du clavier et soumise, par le mécanisme d'un petit chevalet mobile, à des battements ou chevrotements dont l'exécutant règle la fréquence et l'intensité par le « coup de poignet ». (Voy. *Trompette marine.*)

Trompette à clefs. Instrument à vent en cuivre, mieux nommé cor à clefs. (Voy. *Bugle à clefs.*)

Trompette marine, n. f. Variété du *monocorde.* Le monocorde était employé comme instrument de musique aux XIIIe et XIVe s. Il est cité sous ce nom et comme n'ayant qu'une seule corde dans plusieurs poèmes, notamment par G. de Machaut. Plus tard, il est monté d'une seconde corde à l'octave; on en joue avec l'archet. Praetorius (1619) l'appelle *tympanischiza* et le dit en usage chez les Allemands, les Français et aux Pays-Bas. Il le décrit comme fait de 3 planchettes jointes grossièrement en forme de très longue pyramide triangulaire, et monté à l'ordinaire d'une seule longue corde de boyau, quelquefois de 2 cordes à l'octave l'une de l'autre. On le joue avec un archet, l'extrémité pointue appuyée contre la poitrine. Vers la fin du XVe s. ou au XVIe, on y ajouta un petit chevalet mobile dont les trépidations passaient pour donner au son de la corde plus de force et quelque ressemblance avec celui de la trompette. (Voy. *Trompette,* 3.) L'origine du nom *trompette marine* est inexpliquée, du

Trompette marine.

moins d'un manière satisfaisante. Luscinius écrit *trummscheit* (1536). Glaréan trouve cet instrument ridicule (1547). Mersenne le dit difficile à jouer, tellement qu'on rencontre peu d'hommes qui le jouent bien (1636). Cependant on cite de nombreux joueurs pendant le XVIIe s.

Selon le mémoire de J.-B. Prin, (1742), la longueur totale de l'instrument à cette époque atteignait 6 pieds, dont 4 pour le corps et 2 pour le manche, sa largeur en bas était d'un pied. La corde unique de 5 pieds 4 pouces était une 4e corde de basse non filée, que l'on accordait en ut ou en ré. Il n'y avait ni ouïes, ni échancrures. A l'intérieur de la caisse, Prin tendait une série de 21 à 24 cordes de laiton accordées à l'unisson de la grosse corde à vide et qui vibraient par sympathie. Le chevalet, d'une forme particulière, était retenu par une petite corde appelée *guidon*. L'instrument se jouait debout, avec un archet dont ne parle pas spécialement Prin, et qui devait être un archet de contrebasse. Prin, dernier et peut-être seul virtuose sur cet instrument, y obtenait, dit-il, des sons de trompette, de flûte et des effets d'écho fort admirés. Il y a au Musée du Conservatoire de Paris deux trompettes marines dont une avec cordes vibrantes dans la caisse. En 1768, J.-J. Rousseau oublie d'en parler.

Trompettiste, n. m. Joueur de trompette.

Tropaire, n. m. Livre contenant un recueil de tropes.

Trope, n. m. **1.** Dans la musique antique et le haut moyen âge, synonyme de ton de transposition, ou de ton d'une façon absolue. || **2.** Pièce liturgique formée par l'intercalation de paroles et de notes nouvelles dans le cours d'une mélodie et d'un texte préexistants. Les tropes furent en grande faveur pendant les IXe-XIe s. On en forma des livres entiers appelés tropaires. Tous les chants de l'Ordinaire de la messe furent ornés de tropes qui en paraphrasaient le texte et qui en allongeaient la mélodie. Certains restèrent en usage jusqu'au XVIIIe s. On peut citer un exemple moderne d'intercalation analogue aux tropes dans la *Messe de Sainte-Cécile*, de Gounod (1855). Dans l'*Agnus Dei*, le ténor introduit les paroles *Domine, non sum dignus*, etc., qui sont reprises par le soprano après le second *Agnus*. Bien qu'admirée et vantée par Saint-Saëns, cette intercalation est extra-liturgique.

Troppo, adv. ital., = trop.

Trou, n. m. *Désigne, dans la culture de la voix, les notes d'une voix inculte qui se produisent mal et dont le timbre ou la puissance sont inférieurs ou inégaux aux autres sons de la même tessiture. Les trous de la voix se comblent par une pose appropriée.

Troubadour, n. m. Poète-musicien de la France méridionale aux XIIe et XIIIe s. Le mot, d'origine provençale, est formé du verbe *trobar* = trouver, de même que son synonyme du Nord de la France, trouvère, est formé du verbe *trover* = trouver. Le troubadour et le trouvère sont ceux qui inventent les paroles et la musique de leurs chansons. Le plus ancien des troubadours dont les œuvres littéraires aient été conservées est Guillaume VII, comte de Poitiers (1071-1127); on ne possède la musique que d'une seule de ses chansons. Les premiers troubadours étaient limousins et écrivaient dans le dialecte de leur province. Ils étaient des hommes cultivés, pour la plupart instruits dans les écoles monastiques ou épiscopales. Un auteur moderne a prétendu que l'art des troubadours n'est pas d'origine populaire : cependant leur type de chanson a tout de cette origine, ce qui n'exclut pas qu'elles fussent écrites par des chansonniers au courant de l'art savant. Les airs de troubadours dont on possède la notation sont dispersés dans une vingtaine de manuscrits qui ne sont pas antérieurs à la fin du XIIIe s. Leur notation, dérivée des neumes aquitains, offre les mêmes caractères que celle des trouvères du Nord, quant à l'interprétation, la mesure (mode rythmique) étant réglée, dans les chants syllabiques, par la corrélation entre les accents métriques du texte et les temps forts de la mélodie. (Voy. *Mode*.) Les chansons des troubadours sont des mélodies chantées en solo, accompagnées à l'unisson, avec quelques doubles et triples cordes, sur la vièle, la harpe, le luth. Les genres selon lesquels on classe ces pièces correspondent la plupart du temps aux paroles, et non à la musique: On peut seulement remarquer que la *pastourelle* et la *romance* sont en général alertes et légères, au chant syllabique ou presque, tandis que les *chansons d'amour*, d'*aube*, d'*histoire* ou de *toile*, le *sirventès* sont plutôt développés, avec des passages vocalisés expressifs. Les troubadours les plus célèbres sont : Guillaume VII, comte de Poitiers (1071-1127), le plus ancien dont on possède les œuvres (une seule avec notation), Bernard de Ventadour (1145-1195), Jaufré Rudel (1130-1141), Gau-

celm Faydit (vers 1180-1216), Guiraut de Bornelh (1175-1220), Guiraut Riquier (environ 1220-1280).

Trouvère, n. m. *Tout ce qui vient d'être dit des troubadours s'applique aux trouvères. Le rôle de chansonnier politique, satirique ou moral, que les uns jouèrent dans le Midi de la France, les autres le remplirent dans le Nord. Les genres musicaux ou poétiques suivis par les trouvères furent sensiblement les mêmes que ceux de leurs confrères méridionaux, qu'ils cherchèrent d'ailleurs à imiter. Le plus ancien auteur qui ait écrit dans ces formes fut Abélard (1079-1142), mais rien n'est resté de ses chansons françaises : seules nous sont parvenues ses œuvres religieuses latines, mais composées sur des versifications analogues et des mélodies du genre des pastourelles. Les plus célèbres des trouvères furent : Regnault, châtelain de Coucy, et Blondeau de Nesle (2e moitié du XIIe s.), Colin Muset (1er tiers du XIIIe s.), Gautier de Coincy, mort en 1236, Thiébaut de Champagne (1201-1253); Jean Bretel (mort en 1272); Adam de la Hale, dit le Bossu d'Arras, (mort en 1286-87).

Tuba. n. m. (nom latin antique de la trompette). **1**. Instrument moderne à vent en cuivre, à tube conique et à pistons, formant les basses de la famille des saxhorns ou bugles à pistons. Le tuba en *si* ♭ est à l'unisson du bugle baryton en *si* ♭, mais ses proportions plus larges permettent l'emploi du son fondamental, et ses 4 pistons fournissent onze positions. Le tuba est en usage dans l'orchestre symphonique où il remplace l'ophicléide. Sa partie est notée dans le ton réel. Wagner a fait construire pour les représentations de Bayreuth un quatuor de tubas, 2 ténors en *si* ♭ et 2 basses en *fa*, destinés à compléter la famille des cors au grave; il les voulut munis d'une embouchure de cor, afin de les faire jouer par 4 des 8 cornistes compris dans son orchestre. Ces instruments sont l'équivalent des saxhorns altos de basses, appelés en Allemagne *Althorn* et *Euphonion*. En France, les facteurs ont intitulé *Basse* et *Contrebasse*, sans plus d'explications, des instruments du genre *tuba*, à 4 ou à 5 pistons, dont font usage les musiques militaires en remplacement de l'ophicléide. ‖ **2**. Jeu d'orgue du genre trompette.

Tube. Voy. *Tuyau*.

Tubulaire, adj. 2 g. *Système de facture d'orgue, inventé en 1847 par Moitessier, facteur à Montpellier, qui remplace la mécanique intérieure par des tubes de plomb de petit diamètre, remplis d'air à forte pression commandés par de minuscules soufflets spéciaux, permettant ainsi une économie de place et de mouvements considérable. On désigne aussi ce système sous le nom de « pneumatique » et on le combine parfois avec les transmissions électriques. (Voy. *Levier* et *Électricité*.)

Turbæ, n. fém. lat., = foules. Parties interprétées par le chœur, dans le chant de la Passion : on les désigne aussi sous le nom francisé de *Turbes*. Les premiers chœurs de Passion, pour le dimanche des Rameaux et le Vendredi Saint, furent écrits par Binchois, en 1437, pour la chapelle des ducs de Bourgogne, à Bruges. On cite ensuite, parmi les plus célèbres turbes, celles d'Obrecht, de Victoria et de Suriano. (Voy. *Passion*.)

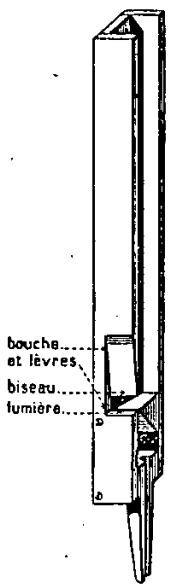
Turlutaine, n. f. Nom familier de la serinette, aux XVIIe et XVIIIe s. On disait par dérision d'une musique insipide : « C'est une turlutaine ».

Tutte corde, loc. ital., = toutes les cordes. *S'employait dans la musique de piano, lorsqu'il y avait eu précédemment l'emploi de la pédale unicorde. Cet effet ne se produit plus qu'approximativement dans le piano moderne, en lâchant la pédale de sourdine. (Voy. *Piano*.)

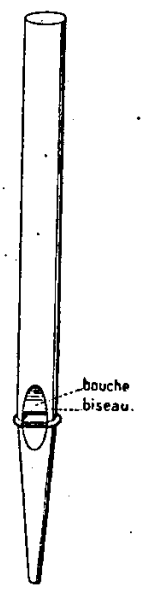
Tutti, adj. ital., = tous. S'emploie quand tous les éléments du chœur et de l'orchestre fonctionnent ensemble.

Tuyau, n. m. Tube en bois ou en métal contenant la colonne d'air dans les instruments à vent à souffle humain et dans l'orgue. La matière du tuyau est indifférente. Sa sonorité, son timbre dépendent : 1° de ses proportions; 2° du mode d'ébranlement de la colonne d'air. Il y a deux sortes de tuyaux : 1° à *anche*, où la colonne d'air est ébranlée sous l'influence d'une lame vibrante quelconque : 2° à *bouche*, où les vibrations sont produites par le choc d'une colonne d'air se brisant contre l'angle d'une paroi fixe. Les orgues, qui ont des tuyaux de ces deux catégories, ont de plus, de la seconde, deux variétés : le *tuyau ouvert*, et le *tuyau bouché*. Le tuyau ouvert, pour donner ou renforcer un certain son, doit avoir une longueur double du tuyau fermé. Deux tuyaux de même longueur, l'un ouvert, l'autre fermé, donneront l'octave. ‖ Le nombre des vibrations est en raison inverse de la longueur des tuyaux. Pour connaître la longueur d'un tuyau ouvert donnant un son déterminé, soit le *la* de 870 vi-

brations simples, il faut calculer la longueur de l'onde. Celle-ci étant $\frac{340}{870} = 0$ m. 390, la longueur du tuyau ouvert sera 0 m. 39. On nomme *Lois de Bernouilli* une suite de trois principes fondamentaux vérifiés dans la construction des tuyaux (d'orgue ou autres). 1° Le son fondamental d'un tuyau cylindrique (ou prismatique) est sensiblement indépendant de sa section; 2° Le nombre de vibrations du son fondamental est en raison inverse de la longueur du tuyau; 3° Un tuyau ouvert donne la série complète des harmoniques. Les harmoniques sont plus faciles à obtenir dans des tuyaux relativement étroits, et lorsque la force du contact d'air est renforcée. De là, les octaves aiguës des flûtes, des clarinettes, etc., obtenues par un souffle plus fort de l'exécutant, et les jeux harmoniques de l'orgue, à pression d'air renforcée. (Voy. *Onde*, *Vibration*, *Son*.) || On distingue dans l'orgue les tuyaux *à bouche*, *à anche*, *bouchés* et *ouverts*. Une série de tuyaux de même espèce forme un jeu, qui correspond à un registre, ou à deux. Les tuyaux à bouche se font de bois ou de métal.



Tuyau d'orgue en bois (coupe).



Tuyau d'orgue en métal.

En bois, ils sont de section carrée; en métal, de section cylindrique. Quelles que soient la matière employée, et leurs dimensions en largeur et en hauteur, leur partie inférieure, appelée *pied* du tuyau, reçoit le vent par l'embouchure placée à la base et le resserre dans un passage étroit dit *boîte à air* d'où il s'échappe par la fente appelée *lumière*, pour se heurter contre le biseau, avant de remplir la cavité du tuyau.

Dans la facture des orgues, on les construit en forme rectangulaire, conique (de bas en haut, ou de haut en bas), cylindrique, en tuyaux ouverts, tuyaux fermés, tuyaux à cheminée; ces différents tuyaux se font en bois ou en métal. Les *tuyaux à cheminée*, dans l'orgue, sont fermés par un fond annulaire au centre duquel prend naissance un tuyau plus étroit appelé cheminée. Les *tuyaux octaviants*, dans l'orgue, sont percés d'un petit trou à la moitié de leur longueur, de manière à former un ventre de vibration qui partage le tuyau dans la proportion requise pour faire sauter le son à l'octave, et produire le 2e harmonique. Les règles empiriques données par Cavaillé-Coll pour les dimensions des tuyaux d'orgue sont: soit L la longueur réelle d'un tuyau et L′ sa longueur effective au point de vue acoustique, si le tuyau est rectangulaire, de largeur p :

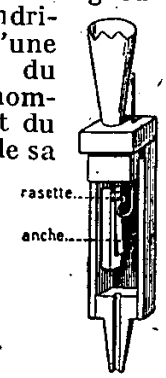
$$L' = L - 2p.$$

Si le tuyau est cylindrique, de diamètre d, $L' = L - \frac{5}{3}d$.

Mahillon donne autrement la formule, qui a été présentée par Cavaillé-Coll pour les tuyaux rectangulaires, à l'Académie des Sciences, le 23 janvier 1860 : $L = \frac{V}{N} - 2P$.

L = la longueur cherchée, V la vitesse du son, N le nombre de vibrations, P la profondeur du tuyau. C'est-à-dire que la longueur théorique du tuyau ouvert doit être diminuée de deux fois la profondeur du tuyau. Pour les tuyaux cylindriques, où la bouche est formée par un aplatissement prenant le quart environ de la circonférence :

$L = \frac{V}{N} - D\frac{5}{3}$, D représentant le diamètre. C'est-à-dire que la longueur théorique du tuyau cylindrique doit être diminuée d'une longueur égale aux 5/3 du diamètre. Les facteurs nomment *diapason*, le rapport du diamètre d'un tuyau et de sa longueur ; on emploie aussi le mot *taille* dans le même sens. Les tuyaux à anche ont une grande importance dans l'orgue, auquel il fournissent les jeux les plus éclatants. L'anche est placée dans une boîte à air où le vent est amené par l'embouchure placée, comme dans les tuyaux à bouche, à l'extrémité infé-



Tuyau d'orgue à anche.

rieure. Au lieu de se briser sur le biseau, le vent se heurte contre l'anche qu'il fait battre par son passage. La hauteur du son dépend du nombre des vibrations de la languette. On règle ce nombre par la *rasette*, tige en fer ou en laiton, dont la pression sur la languette allonge ou raccourcit la partie battante de celle-ci. (Voy. *Accord*, *Anche*.)

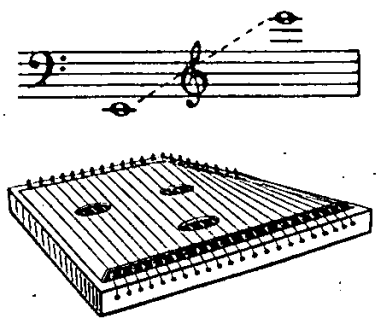
Les tuyaux bouchés sont hermétiquement fermés à leur orifice supérieur les uns par un tampon de bois, les autre par une calotte de métal. Tandis que la colonne d'air, dans un tuyau ouvert en parcourt toute la longueur, et que le premier nœud de vibration se forme au milieu, dans un tuyau bouché, l'onde sonore ayant touché le fond revient sur elle-même, de telle sorte qu'elle parcourt deux fois la même distance. Il en résulte : soit que, de deux tuyaux de même longueur, l'un ouvert, l'autre bouché, le tuyau bouché sonnera une octave plus bas que le tuyau ouvert; soit que, voulant établir un jeu sonnant au grave, on ne donnera aux tuyaux bouchés que la moitié de la longueur des tuyaux ouverts fournissant le son voulu. Les tuyaux bouchés forment des jeux de 4, 8, 16, et 32 pieds, très importants dans l'orgue. Les jeux bouchés de 32 pieds, dans les très grandes orgues, sont le plus souvent en bois. « Construit en étain, le maître-tuyau a un poids de 450 kilos. Son diamètre est de 18 pouces, sa circonférence de près de 5 pieds. Tel est celui de la cathédrale de Lucerne. Construit en bois, le même tuyau pèse 800 kilos et ses parois ont 2 pouces 1/2 d'épaisseur, afin de présenter assez de résistance à la colonne d'air. » (Locher). Pour obtenir une plus grande variété de timbres, on modifie cette relation du diamètre et de la longueur, de façons très diverses. On établit pour le jeu de flûte à fuseau, des tuyaux spéciaux qui sont en étain, terminés en forme de cône, et qui, pour le jeu de flûte à cheminée, sont fermés en haut par une plaque au milieu de laquelle s'engage un second tuyau, quelquefois aussi long que le premier, mais de diamètre différent et très réduit. || *Les tuyaux, ou tubes sonores, dont sont formés les instruments à soufflé humain, sont très différents quant à leur forme, et par conséquent doivent avoir une perce différente. Les lois émises sur la résonance des tuyaux et appliquées dans les jeux d'orgue à parois droites doivent être modifiées dans les tuyaux coniques, dont l'orgue a quelques spécimens, mais qui sont représentés dans des familles entières d'instruments. Les vibrations peuvent être provoquées de trois façons différentes dans les tubes sonores à souffle humain, d'où les catégories d'instruments à bouche, à anche, à embouchure. (Voy. *Instruments*). Les tuyaux des flûte, hautbois, basson, résonnent à peu près de même façon, le premier étant à bouche, les deux autres à anche. Le son le plus grave est donné par le tube entier; on obtient les autres en raccourcissant graduellement la colonne d'air par l'obturation des trous qui sont percés dans le tube. Toutes les notes d'une seule octave sont ainsi données; pour la seconde octave on joue avec les mêmes trous, mais l'instrumentiste augmente légèrement la pression du souffle et le tuyau alors octavie. (Voy. les *flûtes octaviantes* de l'orgue.) Pour les octaves aiguës, on recommence le même jeu, mais en forçant de plus en plus le souffle. Dans le basson, le tube est, de plus, rétréci et le souffle en conséquence doit être d'attaque plus nette (comme dans le jeu de gambe de l'orgue); l'instrument étant plus grave, avec la même nature de tuyau, celui-ci est beaucoup plus long : il atteint près de deux mètres, d'où la nécessité de le replier sur lui-même, ce qui donne au basson sa forme étrange. Les chalumeaux et saxophones ont un tuyau dont l'intérieur au moins est conique, comme aussi certains hautbois primitifs; les nœuds et ventres des ondes sonores ne se produisant plus selon les mêmes proportions, la perce de ces instruments est donc différente de ceux de la série précédente. La clarinette à tube cylindrique a cependant un organe qui la fait *quintoyer* : le son fondamental qui serait théoriquement un *fa*, sonne seulement le troisième harmonique *ut*. Les instruments appelés habituellement *cuivres* ont des tubes en proportion du son donné, mais en tenant compte qu'ils ne sonnent, à cause de la disposition de l'embouchure, qu'à partir du deuxième harmonique. La longueur des tubes des cornets, clairons, bugles, correspond aux jeux d'orgue dits « quatre pieds » (environ 1 m. 33), mais ils sonnent en deux pieds; ceux des trompettes qui doivent sonner une octave plus bas, atteignent le double, et même un peu plus, à cause de la difficulté d'articulation et de l'étroitesse du tube; le cor en *si* ♭ grave, une octave encore au-dessous, atteint théoriquement 5 m. 90; la *bass-trompete* de R. Wagner arrive à plus de 7 m. Les trombones et saxhorns sont des

tubes à large taille, dans le genre des montres et cornets de l'orgue. Ces longueurs considérables sont la cause de la forme de ces divers instruments, dans lesquels le tube est contourné de diverses manières, de façon à être du maniement le plus pratique possible, tout en sauvegardant ses résonances.

Tuyau polyphone. *Nom donné par les facteurs d'orgue à des tuyaux traités comme le sont les instruments à vent, et pouvant, percés et obturés alternativement à divers endroits correspondant aux nœuds des mouvements vibratoires, donner successivement plusieurs sons. (Voy. *Orgue.*)

Tympan. Voy. *Auditif* (appareil).

Tympanon, n. m. Instrument à cordes frappées, formé d'une caisse plate de forme trapézoïdale, que l'on pose sur une table ou sur les genoux et dont on frappe les cordes avec deux petits maillets de bois. Appelé au moyen âge *dulce melos* ou *dulcimer,* l'instrument a conservé ce dernier nom en Angleterre. Il se nomme en Allemagne *Hackbrett* ou *Schlagzither*; en Hongrie *Zymbalum.* Ses cordes



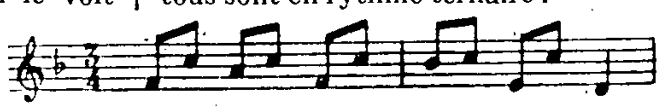
Tympanon.

sont de métal et varient en nombre. Il est resté en usage dans le Tyrol autrichien et bavarois, en Styrie, en Hongrie, en Bohême. On le voit figurer dans les orchestres de tziganes. Ses cordes sont doublées, triplées ou même quadruplées pour présenter une plus grande surface aux marteaux. Mersenne (1627) lui attribue 13 cordes. Plus tard il eut en général, 24 cordes, fournissant 3 octaves diatoniques plus le *si* ♭, en sorte qu'on ne pouvait jouer que dans les tons d'*ut* ou de *fa.* Actuellement il possède une échelle chromatique de 4 octaves du *mi*^{1} au *mi*^{4}. Les joueurs habiles arrivent à une vélocité d'exécution qui leur permet les trilles et les batteries les plus rapides et des traits et cadences « pétillants comme des étincelles ».

En 1735, un virtuose allemand produisit à Paris avec succès un instrument qu'il disait avoir inventé et qu'on appela un instant, en son honneur, le *Pantalon,* ce musicien se nommant Pantaleon Hebenstreit. Son instrument était une table de bois, longue de 6 pieds, épaisse de 1 pouce, « sans aucune concavité » sur laquelle, au moyen de « quantité de chevalets », étaient tendues « plus de 200 cordes », qui étaient non des cordes de clavecin, mais de luth et que l'exécutant frappait de « deux bâtons très légers ». Au XVIIe s., on donnait le nom de tambourin béarnais à une sorte de tympanon dont la caisse étroite et longue portait un petit nombre de cordes donnant l'octave et la dominante d'un ton convenu. Le nom de tambourin lui était donné de l'usage qui en était fait. Le musicien qui en jouait le tenait sous son bras gauche et en frappait les cordes d'une baguette tandis que de son bras droit il portait et maintenait à ses lèvres le flûtet. (Voy. *Bûche.*)

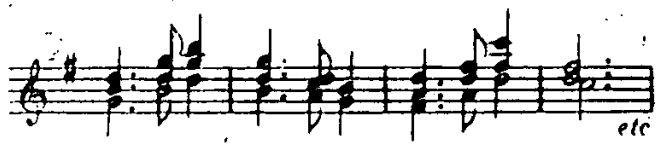
Typophone, n. m. *Instrument ou jeu d'harmonium inventé par Mustel, consistant en une série chromatique de diapasons mis en mouvement par un clavier de percussion. Les sons n'en produisant pas d'harmoniques à l'aigu, c'est surtout l'octave grave de la note touchée qui est sensible à l'oreille. (Voy. *Carillon,* 3.)

Tyrolienne, n. f. Chant populaire dans les Alpes du Tyrol, où il porte le nom allemand de *Iodler* ou *Dudler.* Il consiste ordinairement en une courte suite de petites phrases mélodiques qui se chantent sans texte sur quelques syllabes ou voyelles, et dont le caractère spécial est de passer constamment du registre grave au registre aigu, de la voix de poitrine à la voix de tête ou de fausset. Presque tous sont en rythme ternaire :



Ces chants ont eu un moment de vogue européenne au XIXe s. Ils ont été introduits ou imités dans quelques opéras, telle la T. chantée dans *Guillaume Tell* de Rossini (1829). Lorsque ces chants sont exécutés à plusieurs voix, les chanteurs entrent successivement, au nombre de quatre au plus, le premier posant la mélodie, les autres la reprenant au-dessus, par étages. Tous les chants sont à trois temps. Il n'y a pas d'imitations ni de réponses véritables, les voix secondaires reprennent exactement la mélodie, à

a tierce et à la sixte. Les harmonies accessoires qui se produisent aux débuts ou conclusions de phrases sont des plus simples. Après que le thème, ici noté comme basse, a été chanté seul, puis à deux voix, l'entrée de la troisième voix produit les successions suivantes :



U

Una corda, littér. = une corde. *Nom d'une des pédales de l'ancien piano dont la disposition permettait de ne faire vibrer qu'une seule corde. Cet effet n'existe plus : on le remplace par la pédale de sourdine. (Voy. *Tutte corde* et *Piano*.)

Unda maris, loc. lat., = littér. onde marine. Nom donné dans quelques orgues à un jeu de flûtes produisant un léger tremolo. L'U. M. rentre dans la catégorie des jeux « célestes ». (Voy. *Voix céleste*.)

Unicorde, adj. qual. français d'une des pédales de l'ancien piano. (Voy. *Una corda* et *Piano*.)

Unisson, n. m. 1. État de deux sons identiques entendus en même temps. L'unisson n'est pas un intervalle, ou il est un intervalle nul. On dit de deux ou plusieurs exécutants qu'ils chantent ou jouent à l'unisson, lorsqu'ils exécutent ensemble la même partie vocale ou instrumentale. Un chœur à l'unisson est l'exécution en chœur d'une même mélodie. C'est le mode d'interprétation du chant liturgique, qui ne comporte aucune partie harmonique, et du chant populaire, interprété par des chanteurs d'instinct. Les compositeurs ont tiré quelquefois de grands effets d'une mélodie ou d'un passage à l'unisson, opposé aux effets d'harmonie. Le « grand unisson » des violoncelles, au Ve acte de *L'Africaine*, de Meyerbeer, a été célèbre. L'exécution d'une partie à l'unisson d'une autre s'indiquait dans les partitions anciennes par le mot unisson ou par l'abréviation Un[i] qui dispensait le copiste de répéter la notation de la partie principale sur les portées des voix ou des instruments qui devaient la suivre.

Unissonance, n. f. admis par Littré (supplément) avec cette définition : « Qualité de ce qui n'a qu'un son » et l'exemple suivant tiré des *Mémoires d'Outre-tombe* de Châteaubriand : « Son oreille était bercée de l'unissonance des vagues ». Le mot, qui ne s'est pas établi dans l'usage, serait donc un synonyme d'homophonie.

Unissonnant, adj. Qui est à l'unisson.

Un poco, loc. ital., = un peu.

Ut. Nom du premier degré de la gamme sans accidents.

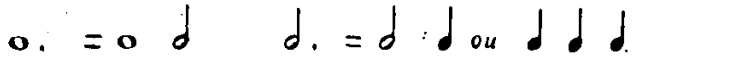
V

V *abrév. pour *Violon*, dans les partitions d'orchestre. VV. = les violons.

Vacuae, adj. f. lat., = vides. *Dans la notation du XVe s., désignation des notes qui n'étaient point noires ou de couleur. Nos blanche, ronde, brève et longue sont des notes « vacuae ».

Vagans, adj. lat., = qui se promène. *Qual. employé dans la musique polyphonique du XVe et du XVIe s. pour désigner une voix supplémentaire ad libitum, confiée soit au ténor, soit à la haute-contre.

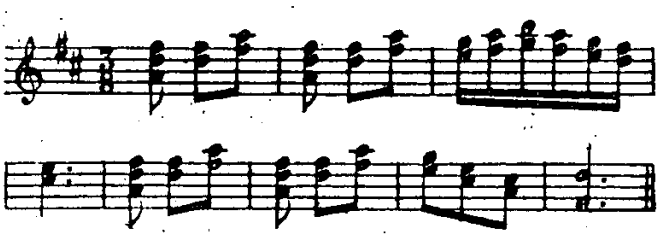
Valeur, n. f. Durée relative des figures de notes. Elle s'exprime dans la notation par la forme qui leur est donnée. La notation moderne use communément de sept valeurs de notes qui sont 1, la ronde 𝅝 ; 2, la blanche 𝅗𝅥 ; 3, la noire ♩ ; 4, la croche ♪ ; 5, la double croche 𝅘𝅥𝅯 ; 6, la triple croche 𝅘𝅥𝅰 ; 7, la quadruple croche 𝅘𝅥𝅱. Chacune de ces figures vaut le double de la figure suivante : la ronde vaut 2 blanches ou 4 noires, ou 8 croches, ou 16 doubles croches, ou 32 triples croches ou 64 quadruples croches. Les mêmes figures sont augmentées de moitié de leur valeur par l'addition du point :



Dans les pièces de mouvement très lent, les auteurs modernes emploient quelquefois la figure carrée (brève) usitée dans l'ancienne notation et valant deux rondes. Dans les pièces de virtuosité et pour des traits très rapides, on se sert exceptionnellement de quintuples et sextuples croches. Pour rendre mieux distinctes à la vue les succes-

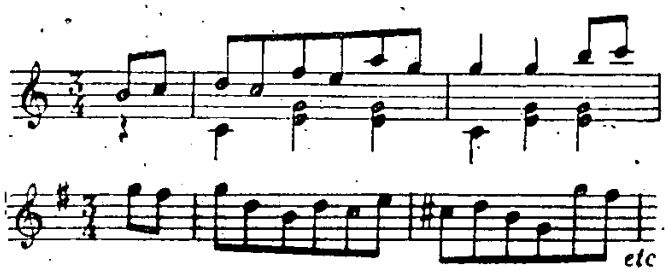
sions de notes à crochets (croches, doubles croches, etc.) on les réunit par groupes au moyen de barres simples, doubles, etc. Cette graphie, qui est à peu près de règle dans la musique instrumentale, ne s'emploie dans la musique vocale que pour les groupes de notes qui doivent être chantés sur une seule syllabe. A chaque valeur de note correspond un signe de silence qui équivaut à sa durée. (Voy. *Silence.*) Pour les figures et valeurs dans les anciennes notations, voir le mot *Notation.*

Valse, n. f. Danse tournante dont la mesure se marque à 3/4. L'origine de la valse a été cherchée par les Français dans la *volte,* que Thoinot Arbeau (1588) décrit comme une gaillarde provençale, en mesure ternaire, dansée en tournant le corps. On lui a aussi donné pour ancêtre le tourdion, seconde partie, ternaire, d'une danse médiévale (XVe s.), dont la première partie, la basse-danse, était binaire. Les Allemands lui donnent pour point de départ la *Springtanz* (*sauteuse*) qui correspond au même signalement, et ils présentent comme une ancienne mélodie de V. le lied du XVIIe s., *Ach! du lieber Augustin.* Les danses de cette famille sont nommées assez indifféremment jusqu'au XIXe s., *Waltz, Roller, Dreher, Deutscher Tanz, Allemande* (différente de l'allemande binaire grave), *Danza tedesca, Laendler.* Leur allure jusqu'au XIXe s. était généralement modérée : l'édition française d'une *Sonatine* de Haydn (vers 1766) indique pour le menuet : « mouvement de walze » (*sic*). Le développement de la V. moderne se place entre 1780 et 1830. La V. a été dès le premier temps de sa faveur introduite au théâtre, dans la musique de ballet et dans les divertissements. Une des plus anciennes V. au théâtre se trouve dans *Richard Cœur de Lion,* de Grétry (1785), à la fête finale. Le titre est : *Air très vif pour valser.* Il y a trois reprises de huit mesures. Orchestre : petite flûte, cordes et basson :



De danse populaire, la V. devint citadine, en Autriche, après qu'elle eut été dansée sur le théâtre dans *La Cosa rara* de Martini Soler, en 1786, à Vienne. Elle parvint dans les dix années suivantes à Paris et à Londres où elle fut critiquée au point de vue plastique et au point de vue moral, entre autres par Mme de Genlis et par lord Byron. Il y a des V. de Mozart de 1787.

Les *Danses allemandes* ou *Allemandes* ternaires, de Mozart, sont souvent rythmées dans une manière analogue à la V. du *Freischütz.* Dans la série de *12 danses allemandes* pour grand orchestre, composées en 1789, à Vienne, par Mozart (Köchel 586, Wyzewa 545) les nos 1 et 7 débutent par :



Les maîtres se mettent donc à composer dans cette forme. Haydn écrivit en 1792 une suite de douze V. pour le bal annuel de la Société des artistes viennois; Beethoven en 1795, 1799, 1802; il y a de lui, entre autres, *six V.* pour le piano, et un morceau intitulé *alla danza tedesca,* en rythme ternaire analogue à l'ancienne V. populaire allemande, dans le *Quatuor* à cordes op. 130 (1825). On peut en rapprocher son *presto alla tedesca* de la *Sonate* pour piano, op. 79 (1809), qui est sur le même thème. A cette époque la V., comme les autres pièces de musique de danse, était de peu d'étendue, et divisée en courtes reprises. En 1802, Koch dit que la V. se compose ordinairement de deux reprises de huit mesures. Weber et Schubert contribuèrent grandement au succès musical de la V. On connaît les délicieuses *V.* de Schubert; des deux célèbres *V.* de Weber, l'une, celle du *Freischütz,* représentant une danse de paysans, rentre dans l'ancienne forme (1818), l'autre, *Invitation à la V.* (avec une introduction et une péroraison curieusement descriptives) (1818-1821), est complètement moderne, et dépasse les proportions d'une danse. C'est la première V. de concert à citer. La grande vogue de la V. comme danse a commencé dans le second quart du

XIXe s.; la V. à danser est restée longtemps une spécialité viennoise : Jos. Lanner, (1801-1843), Joh. Strauss père (1804-1849) et fils, en furent les plus célèbres et les plus féconds représentants. Ils ont publié des V. par centaines, et créèrent ainsi un genre, qu'avec moins d'invention, dans une forme fixée, continuèrent les musiciens viennois des générations suivantes. Ils trouvèrent des rivaux dans le Bohémien Labitzky (1802-1881), le Hongrois Gungl (1810-1889), le Français Olivier Métra (1830-1889), l'Alsacien Émile Waldteufel (1837). La caractéristique de la V. est dans sa basse, qui marque les trois temps, le premier par une note fondamentale, les second et troisième par un même accord plaqué. Au temps déjà de Lanner et de Strauss, la forme primitive est agrandie : la V. destinée à la danse, aussi bien que celle du concert, commencent le plus souvent par une introduction en mouvement lent ou modéré et dans une mesure qui peut être aussi bien binaire que ternaire. Après cette introduction, la V. dansée commence généralement par deux mesures de préparation rythmique, après quoi elle se construit par période de huit ou seize mesures, de manière à former une chaîne de cinq V., quelquefois plus, quelquefois moins, opposées les unes aux autres par la variété des dessins et des tonalités et terminées par une V. finale de même coupe, avec coda, offrant le résumé de toute la chaîne. La V. a été traitée un nombre incalculable de fois en forme de morceau de salon ou de concert. Tout le monde connaît l'*Invitation à la V.*, de Weber, qui, écrite pour le piano, fut orchestrée par Berlioz pour être introduite dans le *Freischütz*, à l'Opéra de Paris, en 1841, et réorchestrée de nouveau, par F. Weingartner, avec des intercalations de soncru. Chopin a écrit 10 *V.* pour le piano. La *V.-caprice* de Rubinstein a été beaucoup jouée, du temps que l'auteur la répandait lui-même dans ses tournées de concert. La V. a été introduite dans le répertoire symphonique par Berlioz, qui a placé une V. charmante dans sa *Symphonie Fantastique* (1830); Tschaïkowsky a placé des mouvements de V. dans sa 4e et sa 5e *Symphonies*. C'est en partie sur des rythmes de V. que se développe le tableau coloré du *Camp de Wallenstein* de d'Indy. Dans le répertoire des opéras, la V. de *Giselle*, ballet d'Ad. Adam (1841) et la V. de *Faust*, de Gounod (1859) sont au nombre de celles dont la fortune a été la plus brillante. On connaît la V. lente du ballet de *Sylvia*, de Delibes. Le rythme entraînant de la V. a assuré le succès de quelques V. chantées, qui remplaçaient dans certains opéras l'ancien air « de bravoure », sans se justifier davantage sous le rapport dramatique. On peut citer la V. chantée de *Roméo et Juliette*, de Gounod (1867). On doit rappeler enfin les V. chantées à plusieurs voix, de Brahms, dites *Liebeslie-derwalzer*.

Vapeur, n. f. *La vapeur a été employée comme moteur de sons musicaux dans l'éolipyle des anciens. Une boule creuse à demi remplie d'eau est percée d'orifices terminés en bec de flûte. La boule étant placée sur un foyer jusqu'à ébullition, la vapeur en sortant fait parler les flûtes de l'instrument, d'où peut sortir un accord agréable. C'est par confusion que certains historiens de la musique ont prétendu qu'il y avait eu, dans l'antiquité ou au moyen âge, des hydraules à vapeur. De nos jours, des moteurs à vapeur sont employés pour mettre en marche les orgues mécaniques utilisées dans les fêtes foraines.

Variante, n. f. Modification plus ou moins importante d'un motif musical, soit laissée au libre choix de l'exécutant, soit introduite par l'effet de quelque fantaisie. Les broderies et les notes de passage fournissent des variantes mélodiques et harmoniques. Le compositeur indique parfois le choix entre deux variantes d'un même passage, choix qui est quelquefois indiqué par le terme italien *ossia* (ou bien).

Variation, n. f. Modification que l'on fait subir à un thème, à une phrase musicale, pour les présenter sous un aspect différent. L'origine de la variation se trouve dans les compositions du moyen âge, où, dès l'époque grégorienne, les mélodies liturgiques, mêmes les *jubili* des versets vocalisés, se présentent sous des formes différentes, suivant la phrase, le mot qu'elles revêtent, la fête que l'on célèbre, etc. D'autres musicologues en ont cité dans les pièces polyphoniques du premier âge; en tout cas, les messes de Du Fay, au XVe s., offrent le premier emploi d'une forme « cyclique » qui est un des aspects divers de la variation d'un motif, emprunté à un thème préexistant. (Voy. *Messe*.) Au XVIe s., la forme du thème varié, en variations successives formant autant de strophes, est cultivée par les maîtres polyphonistes dans la composition du choral (voy. *Choral varié*), Claude le Jeune, etc. Les instrumentistes s'emparent de ce principe et l'approprient à la mise en va-

leur de la virtuosité. La variation instrumentale existait donc au XVIe s. W. Byrd écrivit en 1591, pour la *Virginale*, des suites de variations sur des airs alors répandus en Angleterre. Avant lui, l'organiste espagnol Antonio de Cabezon, maître de chapelle de Charles-Quint, mort en 1566, avait écrit sous le titre de *Diferencias* plusieurs suites de variations sur des airs que leur titre désignait, et qui furent publiées comme œuvres posthumes en 1578. Avant Cabezon, on trouve des variations dans les livres de luth espagnols, notamment dans celui de Valderrabano, 1547. Une œuvre de l'Allemand Paul Peurl (1611) offre le plus ancien ou l'un des plus anciens exemples de la suite instrumentale construite sur un seul thème, varié de différentes manières. (Voy. au mot *Suite*.) Chez Frescobaldi, l'art de la variation thématique est déjà très développé. On le voit, dans la *Canzone* n° 3 de son second livre de *Toccate* (1637), exposer un sujet à 4/4, et après 14 mesures le produire de nouveau à 3/4, puis reprendre la coupe à 4/4 avec un contre-sujet en broderie rapide, ensuite passer à 6/4 pour une variation différente du thème, et terminer par une péroraison brillante. Ailleurs, dans un ricercar de ses *Fiori musicali* (1635), Frescobaldi se plaît à faire reparaître un thème dans plusieurs tons successivement. Mais dans ses *Partite* (dès 1614) il écrit déjà de réelles variations, et la partita sur la *Romanesca*, entre autres, offre quatorze brillantes variations sur le thème de cet air de danse. Une *Courante* de l'organiste belge Peter Cornet (1625) se présente avec variations, dans un manuscrit publié par Guilmant. Dans la seconde moitié du XVIIe s. existent à la fois deux styles de variations : les doubles, ou diminutions, qui, comme leur nom l'indique, brodent le thème mot à mot en l'enveloppant de traits et de notes de passage où les valeurs diminuées se précipitent de strophe en strophe. L'exemple le plus connu serait l'air en mi majeur du 1er livre de pièces de clavecin de Hændel (éd. 1720) surnommé *The harmonious blacksmith*. Les airs avec seconds couplets en diminution, de Michel Lambert, publiés entre 1661 et 1689, représentent le même genre de variation dans la musique vocale française. Cette forme de variation a été exploitée à la fin du XVIIIe s. par une bande d'auteurs sans talent, Gelinek et autres. Elle jouissait alors de la faveur des amateurs, qui y trouvaient des succès faciles. (Sur la variation de la reprise dans l'air avec da capo, voir au mot *Air*.) Les chanteurs italiens, aux XVIIe et XVIIIe s., devenaient, par leurs procédés de variations, les suppléants du compositeur. On jugeait de leur talent d'après la fécondité de leur imagination dans le procédé de la variation. « Parmi les Anciens, dit Tosi en 1723, les meilleurs artistes s'engageaient à faire des changements, tous les soirs, non seulement dans tous les airs pathétiques, mais encore dans quelques-uns des allegros des opéras qu'ils chantaient. Si les chanteurs ne connaissaient pas l'art de varier les airs, on ne pourrait jamais apprécier l'étendue de leur intelligence; c'est par la qualité des variations qu'entre deux chanteurs de premier ordre on reconnaît facilement quel est le meilleur. » (Voy. *Ornement*.) A. Poglietti a dédié en 1663 à l'empereur Léopold Ier une suite de 23 variations sur un air allemand « sur l'âge de S. M. », qui atteignit 23 ans en cette année. Le second livre des *Pièces de viole* de Marin Marais (avant 1686) contient, sous le n° 20, des couplets de *Folies* en trente-deux variations et plusieurs allemandes avec doubles. Fr. Fistocchi, de Mantoue, avait composé, dès 1667, une suite de quarante variations sur un thème, extrêmement simple, de son invention; ce sont des diminutions sans grand intérêt. Plus tard, on trouve une chacone avec trente-huit variations dans les *Componimenti* pour le clavecin, de Gottlieb Muffat, publiés entre 1735 et 1739. Les variations des grands organistes du XVIIe et du XVIIIe s. dépassent souvent de beaucoup la portée des diminutions. Un véritable travail thématique s'y révèle et dévoile toute la puissance créatrice d'un maître. Exemples : *Passacaille* de Buxtehude pour grand orgue; *Passacaille*, de J. S. Bach; *Chacone* pour violon seul de J. S. Bach, dans sa 4e *Sonate* (ou mieux *Partita*); les *Chorals variés* de J.-S. Bach, pour l'orgue, ou pour les voix et l'orchestre. L'*Air avec 30 variations* du même est appelé souvent *Goldberg-Variations*, à cause de son élève Joh. G. Goldberg, pour lequel l'œuvre fut écrite. C'est une des œuvres les plus remarquables de Bach et de toute la musique polyphonique instrumentale. Les maîtres de la 2e moitié du XVIIIe s. oublient les exemples des grands contrepointistes et font de la variation instrumentale un genre stéréotypé et adapté avant tout aux facultés d'exécution et de compréhension des amateurs. Au lieu de chercher dans le thème des éléments de diversité, les clavecinistes et autres ne font plus qu'envelopper ce thème de for-

mules ornementales diverses. On revient au système des *doubles*. C'est ainsi que Hændel, Haydn, Mozart, entendent la variation et que Pleyel, Eckart, Gelinek et autres la réduisent à des formules banales. Sur la fin du XVIIIe s., rien n'est plus à la mode que les airs variés. Comme variations intéressantes, Wyzewa cite celles de Michel Haydn sur un thème de son ballet *Die hochzeit auf der Alm* (1770), et celles de Jos. Haydn sur une *Arietta en la* (1771), 18 variations, tout à fait différentes, par la liberté avec laquelle est traité le thème, de celles que le même Jos. Haydn écrivit ensuite pour tous les instruments. A l'époque moderne, le grand modèle inimitable est constitué par les *Trente-trois variations* de Beethoven, pour le piano, *sur un thème de Diabelli* (op. 120, 1823) dont la richesse mélodique, harmonique et rythmique, laisse l'auditeur « confondu ». Parmi les exemples de la musique contemporaine, le 1er morceau de la *Sonate* pour piano, op. 63, de d'Indy (1907), est construit en variations : introduction, thema, variations 1, 2, 3, 4, et thema *mutatum*, c'est-à-dire dans un autre ton. Les variations sont traitées à la grande manière de la refonte et du développement de tous les éléments. Le 3e morceau de cette *Sonate*, qui est sur le modèle « cyclique », reprend et varie de nouveau le thème et le fait reparaître en force avant de conclure par un retour aux premiers dessins de l'ouvrage. Il est d'usage presque immuable, et conforme à la logique, d'exposer le thème au début d'un morceau avec variations, et de l'enrichir graduellement. Quelques exemples d'un plan contraire sont remarquables. On doit citer, pour l'époque classique, les variations sur le choral *Christ lag in Todesbanden* dans la *Cantate* (pour Pâques) de J.-S. Bach, où le thème nu sert de conclusion. Pour l'époque contemporaine, le poème symphonique *Istar*, de V. d'Indy où le plan, dicté par le texte littéraire, amène à la fin le thème nu peu à peu dépouillé, dans les variations précédentes, de son riche vêtement musical. || Les traités modernes de composition désignent sous le nom de « variation amplificatrice » le travail de « développement » que subissent, par exemple, les thèmes d'une sonate, ce que d'autres nomment *élaboration*, terme inspiré de l'anglais *work out*.

Varié, part. employé adj. Qui est l'objet de variations.

Varier, v. tr. Orner un thème de variations.

Vaudeville, n. m. Mersenne (1636) le définit « le plus simple de tous les airs, et s'applique à toute sorte de poésie que l'on chante note contre note sans mesure réglée (il veut dire, en chant syllabique?) : cette grande facilité fait appeler les chansons V. parce que les moindres artisans sont capables de les chanter. » L'origine du nom a été discutée et l'on a voulu la tirer du nom d'Olivier Basselin, le foulon normand, du lieu dit les *Vaux de Vire*, qui versifiait des chansons à boire à une époque mal connue, dans le XVe s., et dont les poésies ont été publiées en 1810 et suiv. en quatre éditions sous le titre de *Les Vaux-de-Vire*. L'étymologie de V. est plus probable par *Voix de Ville*, qui était une locution commune au XVIe s., expliquée pour aller « à vau-de-ville », comme « à vau-l'eau ». On connaît des livres de *Voix de Ville* et de *Vaux de Ville* de 1561, 1576, 1579. Tiersot a trouvé dans une moralité intitulée là *Condamnation de Bancquet*, 1507, les mots : « Icy sont nommez les commencements de plusieurs chansons, tant de musique que de *Vaul de ville*. » Au XVIIIe s., le V. gagna le théâtre, où ses timbres servirent aux couplets de comédie, qui prirent de plus en plus d'importance. On avait eu d'abord la *comédie mêlée de vaudevilles*, on eut ensuite l'*opéra-comique en vaudeville*, et enfin, avec Pris et Barré, la *comédie-vaudeville*, qui devint une forme classée et eut son théâtre, le théâtre du V. Les V. du XVIIIe s. étaient souvent des contredanses, des airs de danse. Ils servaient indéfiniment à des couplets nouveaux, que les rimeurs accoutumés à ce genre de poésie établissaient sur des « patrons » rythmiques fixes. La *Clef du Caveau* (fondé vers 1730) en est le magasin général.

Veloce, adj. ital., = rapide.

Velocissimo, sup. du précédent. Très rapide.

Vélocité, n. f. Rapidité dans l'exécution. On s'étonnait, vers 1700, de la vitesse des traits chez les violonistes italiens. « Vous ne sauriez croire combien il est effrayant de voir 32 notes en une seule mesure. » (Le Cerf de la Viéville, *Comparaison*, 1re partie, p. 116); mais l'auteur de cette observation néglige de nous faire savoir de quelle mesure il s'agit. Mersenne (1636) se livrait à des calculs basés sur l'audition des meilleurs virtuoses, pour savoir si l'on peut jouer avec une plus grande vitesse sur la viole ou sur l'épinette. Un musicien ne peut toucher plus de 960 fois une ou plusieurs cordes en une minute ou 17 600 dans une heure,

etc. (chap. sur l'épinette). Cette observation scientifique, qui remonte à trois siècles, démontre que la vélocité moyenne n'a guère varié depuis cette époque. 960 notes à la minute représentent 16 notes à la seconde, soit 16 quadruples croches pour une noire en mouvement *largo* de 60 au métronome; ou un mouvement *allegro moderato* de 120, avec triples croches. Pour l'orgue, les mouvements étaient moins vifs, à cause de la dureté des claviers : les observations faites par les musiciens du XVIIe et du XVIIIe s., en prenant comme base la seconde et la minute, nous donnent comme équivalent environ la nuance ♩ = 80 à 90 pour *allegro moderato*; 60 à 70 représentent l'*andante*; 120, un mouvement *presto*. (voy. *Agilité, Mesure, Mouvement.*)

Vent, n. m. Dans la pratique de l'orgue, on appelle V. l'air comprimé que l'action des soufflets pousse vers le sommier et les tuyaux. La consommation du V. varie selon les tuyaux. Elle se règle au manomètre et se calcule habituellement sur trois degrés différents de pression que les régulateurs mesurent et répartissent, selon les jeux à fournir, dans les diverses parties du sommier.

Ventre, n. m. Point central dans la longueur d'onde où les vibrations du corps sonore atteignent leur maximum d'amplitude. (Voy. *Vibration.*)

Ventriloque, n. m. Nom donné à certaines personnes, objets d'un phénomène vocal qui semble faire provenir la voix d'une autre source que le larynx et la bouche. La voix de ventriloque paraît provenir d'un endroit éloigné et excite la surprise ou le rire. On l'obtient en tenant les lèvres seulement entr'ouvertes sans les remuer, et en rétrécissant aussi le conduit nasal. Dans l'effort réalisé pour obtenir cet effet, les cordes vocales inférieures prennent la forme d'un petit triangle et les muqueuses de la glotte se rabattent et étouffent le son.

Ventriloquie, n. f. Propriété ou art du ventriloque.

Vêpres, n. f. plur. Office du soir (de l'après-midi) dans les liturgies chrétiennes : il se compose de psaumes coupés d'antiennes, d'une hymne, de versets et prières diverses. Dès le cours du moyen âge, les musiciens en ont harmonisé les mélodies liturgiques, de manière à faire alterner un chœur à l'unisson, ou traité en organum simple, celui de la communauté, et un petit chœur de chantres exécutant à plusieurs voix, chaque chœur exécutant sa strophe ou son verset. On a également alterné entre le chant et l'orgue, ce dernier suppléant l'un des versets. Sur ces divers modèles, les compositeurs, à partir du XVe s., ont composé des psaumes, cantiques et hymnes, et même des services de vêpres complets. L'Ordinaire des vêpres du dimanche et des fêtes comprend le verset *Deus, in adjutorium*, les psaumes 109, 110, 111, 112, 113, 114 ou 116 (*Vulgate*), avec les antiennes propres au jour; une hymne, suivie d'un versicule; le cantique évangélique *Magnificat*; et, à la fin, le verset *Benedicamus*. A partir de la fin du XVIe s., les maîtres, surtout italiens, ont introduit le style de concert dans les psaumes et cantiques des vêpres, par l'intrusion de soli en style de madrigal orné et plus tard d'opéra, à la place du chœur liturgique.

Verge, n. f. Lame de métal pliée dont les deux branches sont égales. Le diapason est une verge vibrante, dont les acousticiens font le plus large usage dans les laboratoires. Dans les verges et les plaques ou lames, le nombre des vibrations est en raison directe de leur épaisseur et en raison inverse du carré de leur longueur.

Vergette, n. f. Longue tige très mince de bois faisant partie du mécanisme appelé *Abrégé*, dans l'orgue, et servant à transmettre aux soupapes du sommier le mouvement imprimé par l'organiste aux touches du clavier.

Vernis, n. m. Substance dont les luthiers recouvrent le bois des violons et autres instruments de la même famille. Les luthiers anciens de Crémone et de Brescia avaient le secret de la composition de vernis dont la transparence, la couleur et l'élasticité excitent encore l'admiration des amateurs de lutherie. Ils y distinguent quatre variétés, ou pâtes, successivement employées depuis l'époque de Gasparo de Salo et qui contribuent à caractériser les instruments de Brescia, de Crémone, de Venise, et ceux des successeurs de Stradivarius. Les chimistes modernes qui ont analysé les vernis recouvrant des débris d'anciens instruments ont défini les matières qui les composent sans pouvoir en indiquer les proportions, non plus que les procédés de leur application. Néanmoins, plusieurs luthiers modernes disent avoir réussi à réaliser les mêmes effets.

Verre cassé. Les luthistes fran-

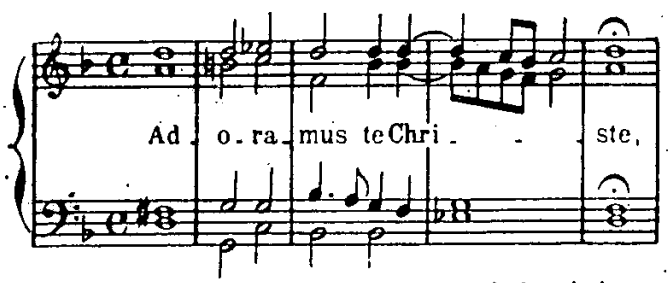
çais du XVIIe s. donnaient ce nom à un agrément qui consistait en une sorte de *vibrato* ou de répétition très rapide du même son, analogue au tremolo moderne. Le même procédé a porté vers le même temps le nom de battement (voyez ces mots).

Verset, n. m. **1.** *Distribution du texte des psaumes et cantiques de la Bible, étendue à l'ensemble des livres saints. Un verset comprend une courte phrase, équilibrée, par un certain parallélisme, entre deux ou trois parties. || **2.** Texte liturgique emprunté aux livres saints ou imitant la forme de ses versets.

Versicule, n. m. *Petit verset dit par les clercs à la fin des hymnes et de certaines antiennes, et répondu par le peuple. Le versicule et sa réponse sont indiqués par les sigles ℣ et ℟.

Verte folium, en. abrév. V. F. littér. = tournez le feuillet; se place à la fin d'une page recto dans les anciennes copies, lorsqu'il y a lieu de tourner la page. (Voy. *Volti subito.*)

Vertical, adj. qual. Les théoriciens et les critiques contemporains aiment à se servir de ce mot pour caractériser la disposition harmonique des parties dans une composition à plusieurs voix, par opposition à l'écriture contrepointique, où les parties sont superposées en conservant chacune une allure horizontale. Comme exemple d'écriture verticale, on cite le début du *Stabat mater* de Palestrina, en remarquant que cette disposition est exceptionnelle chez lui et à son époque. (Voy. *Stabat.*) Autre exemple du même auteur :



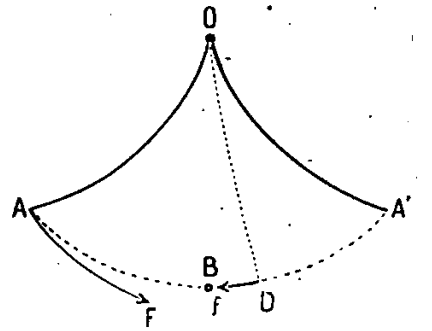
(PALESTRINA, *Adoramus,* Motet à 4 voix.)

Vespéral, n. m. Livre de chant liturgique, partie de l'*Antiphonaire,* contenant les psaumes et pièces de chant qui s'exécutent aux Vêpres et aux Complies qui les suivent souvent.

Vibrant, part. pr. du v. intr. vibrer. Qui vibre; se dit plus particulièrement d'une voix ou d'un morceau d'une sonorité très accentuée et d'un rythme martial. (Voy. *Vibrato.*)

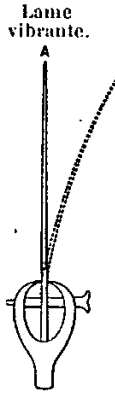
Vibration, n. f. Mouvement d'un corps élastique, mis en branle par un choc, un frottement, etc., et qui, tendant à revenir à sa position d'équilibre, la dépasse par un mouvement de va-et-vient résultant du principe de la conservation de l'énergie, jusqu'à ce que la résistance de l'air y mette peu à peu un terme.

Le mouvement vibratoire du corps sonore, confusément perceptible à la vue, se perçoit par l'ouïe. Le corps sonore étant figuré par une lame ou une tige élastique, le mouvement vibratoire sera représenté par la figure :



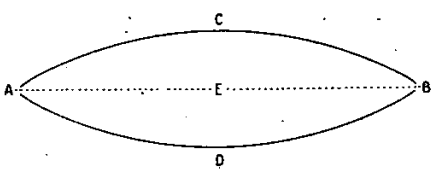
A, ressort vibrant; OB, position d'équilibre; OA, OA' position d'écart maximum donnant l'amplitude; F, force tendant à ramener le corps élastique à sa position d'équilibre; OD, position intermédiaire; la force agissante est f > F. Le trajet A-A' s'appelle vibration simple, ou mieux, oscillation; l'aller et retour AA', A'A est une oscillation ou mieux une vibration double. On appelle *amplitude* l'écart maximum BA ou BA'; *élongation,* à un moment donné quelconque = écart compté en cet instant à partir de la position d'équilibre, ex., BD. La *période* est le temps qui s'écoule pendant un aller et retour complet, ABA'BA. La *phase* est la fonction de période écoulée depuis l'origine du temps BA', la phase est 1/4; en B, premier retour, 1/2; en A, 3/4; en B, phase = 1, et la période est complète. La *fréquence* est le nombre des vibrations par seconde. Pour les vibrations sonores, elle se compte entre environ 30 et 15 000 par seconde. La constance de la période (qui entraîne celle de la fréquence) caractérise les mouvements périodiques. Les vibrations musicales sont continues, régulières (isochrones) et périodiques. Le bruit est le produit d'un mouvement irrégulier et non périodique. La rapidité relative des

vibrations dans un même temps est la cause des différences d'intonation (hauteur) des sons. La faculté auditive de l'homme est ordinairement limitée aux sons compris entre 32 et 16 000 vibrations simples par seconde. Mais les expériences faites sur la résonance des sons inférieurs a démontré l'existence de sons plus graves, engendrés par moins de une vibration simple à la seconde, et que l'homme ne perçoit point. « L'oreille, dit Marage, peut entendre trois sortes de vibrations : les bruits, les vibrations musicales et la parole. Elles se différencient, pour l'œil, par les tracés obtenus au phonographe, et qui démontrent que : 1° Le bruit est produit par une vibration continue, irrégulière, non périodique. 2° Les vibrations musicales sont continues, régulières, périodiques. Les vibrations transversales d'une corde sont toujours accompagnées de vibrations *tournantes* parce que l'élasticité de la corde entre en jeu. Le nombre des vibrations est inversement proportionnel à la longueur du corps sonore (corde, tuyau, etc.). Si le corps vibre en entier, il fournit le son le plus grave qu'il puisse émettre, et qui reçoit le nom de *son fondamental*. Mahillon emploie cette autre présentation pour démontrer les vibrations :



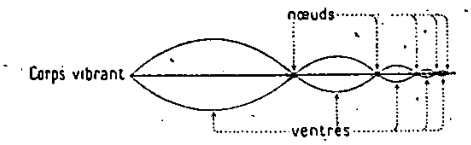
A-C, lame vibrante en position d'équilibre. A-B, vibration simple; A-O, longueur d'onde simple, qui est condensée; O-O', nouvelle onde de même longueur, formée sous l'impulsion de la première; O-A, onde dilatée, produite par le retour de la tige à sa position d'équilibre, qui laisse un vide derrière elle. Le mouvement des ondes est donc naturellement contraire de chaque côté de O.

Autre démonstration :



A-E-B, position d'équilibre; E-C ou E-D, oscillation ou vibration simple E-C-E-D-E, V. double. Les élongations, les vitesses et les accélérations du mouvement vibratoire sont représentées dans les traités de physique par les courbes appelées sinusoïdes.

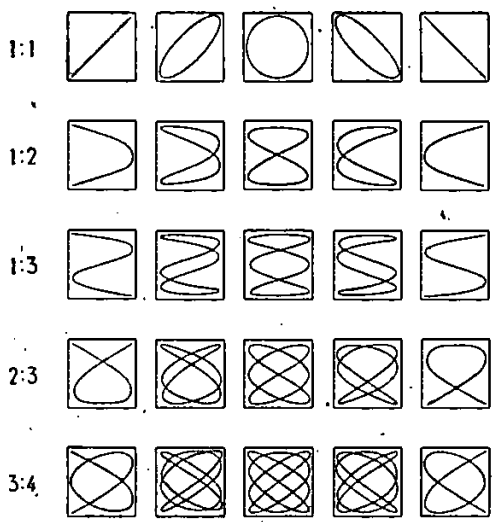
Les points où se rencontrent les ondes animées de vitesses contraires sont les nœuds. Les points centraux où le mouvement vibratoire est le plus grand, sans changement de densité, sont les ventres :



Les vibrations d'une corde sonore ou d'une lame vibrante se font dans un sens perpendiculaire à celui de la corde elle-même; la vibration étant perpendiculaire au sens de propagation, est appelée *transversale*. Les vibrations de l'air dans un tuyau sonore étant animées de petits mouvements dans le sens de la longueur du tuyau, sont dites *longitudinales*. Mais les vibrations longitudinales accompagnent les vibrations transversales dans les cordes sonores qui subissent, par le fait du mouvement vibratoire, des allongements et des raccourcissements alternatifs. Les vibrations longitudinales ont donc un rôle prépondérant dans les phénomènes acoustiques. La propagation de l'ébranlement sonore se fait toujours dans le milieu ambiant par des vibrations longitudinales. C'est une des principales différences entre les vibrations sonores et les vibrations lumineuses, celles-ci étant toujours transversales. De l'amplitude de la vibration dépend l'*intensité* du son; du nombre de vibrations à la seconde dépend le degré de *hauteur* du son dans l'échelle musicale; de la forme de la vibration dépend le *timbre* du son. D'ingénieux appareils ont été inventés pour l'étude des vibrations : les *sirènes* sont construites de façon à permettre de compter le nombre de vibrations d'un son dans un espace de temps donné; les appareils enregistreurs, vibroscope, tambour enregistreur, phonographe, etc., permettent d'obtenir des tracés visibles par lesquels on peut dénombrer les vibrations, les analyser, mesurer leur amplitude, etc.; les appareils optiques basés sur la photographie ou sur l'emploi des miroirs combinés sont utilisés dans le même dessein et fournissent des images visibles pour la combinaison des vibrations de deux sons simultanés (expériences de Lissajous); les flammes de Koenig sont un appareil optique. Une expérience célèbre de Sauveur (1701) a révélé la formation des nœuds et des ventres dans les ondes sonores; la corde tendue étant

attaquée par un archet, de petits cavaliers de papier disposés au préalable en divers points étaient renversés ou demeuraient immobiles selon qu'ils se trouvaient placés sur des nœuds ou des ventres. On démontre aujourd'hui le même fait en employant comme corde vibrante un fil métallique porté au rouge sombre par un courant électrique; le mouvement vibratoire intense qui se produit aux ventres refroidit assez le fil pour que cesse l'incandescence; celle-ci subsiste aux nœuds qui apparaissent lumineux. Lorsque la corde vibre dans toute son étendue, elle donne le son fondamental avec un ventre unique, et un nœud à chaque extrémité; si l'on fait glisser sous la corde un chevalet qui l'immobilise au milieu, au quart, etc., de sa longueur, elle se divise en fuseaux vibratoires dont chacun, placé entre deux nœuds, représente la moitié de la longueur d'onde de son correspondant. (Voy. *Résonance, Son, Sympathie.*)

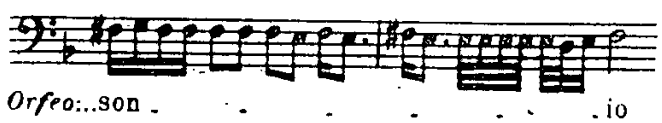
Les expériences photographiques de Massol et Sizes, résumées dans une *Note à l'Institut* le 27 juin 1910, ont prouvé par l'inscription photographique l'existence dans un même son de V. verticales, perpendiculaires et tournantes: l'existence de sons (incommensurables par l'oreille) de 0 V. d. 1/3, O V. 2/3, 1 V. d. à la seconde, 1 V. et 1/3, etc., qui seraient fa-7, fa-6, ut-5, fa-5, etc., au total 12 harmoniques inférieurs et 11 supérieurs du son prédominant produit par un diapason accordé à l'ut$_0$ de 32 V. d. verticales à la seconde. (Voy. *Échelle.*)



Plaques vibrantes (voy. cet article.)

Autres ex. : voy. *Lignes nodales.*

Vibrato, n. m. Effet de tremblement ou de rapide répétition d'un son employé dans un but expressif dans le jeu des instruments à cordes. L'origine de cet ornement remonte à la musique de luth et de cembalo, dans laquelle on cherchait à suppléer, par un effleurement répété de la corde, à la trop brève extinction du son de la corde pincée. Le vibrato portait, chez les luthistes français du XVIIe s., le nom de *verre cassé*. En le transportant sur les instruments à archet, les virtuoses du même temps cherchaient à profiter de sa vogue, mais en sacrifiant une part de la pureté du son tenu. Le vibrato se pratiquait au XVIe s. sur les violes et semble avoir été une particularité du jeu des virtuoses polonais. Agricola (1545) le recommande aux flûtistes comme un agrément plein de goût et leur conseille de souffler en tremblotant le vent, à la façon des violes polonaises. On trouve ce passage dans un solo d'Orfeo au 3e acte de l'*Orfeo* de Monteverde (1607), c'est à la fin d'une longue vocalise.

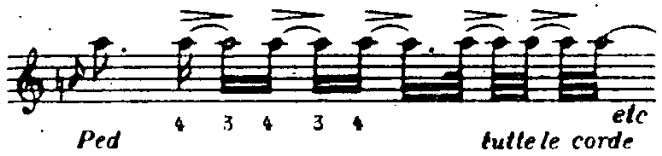


Le joueur de viole anglais Chr. Simpson note le vibrato, qu'il appelle *close shake*, par un point placé au-dessus de la note à faire trembler (1659). En France, L'Affilard (1635) l'appelait *balancement* et le notait par le trait plissé ~~~ souvent employé en diverses acceptions. Avec Bach, on trouve enfin la notation moderne et rationnelle du vibrato, devenu le trémolo ou tremblement, en allemand *Bebung*, consistant en la répétition, figurée autant qu'il est nécessaire, de la note, surmontée d'une suite de points et d'un signe de liaison :

Emm. Bach (1753) explique la manière d'obtenir le tremblé (*Bebung*) sur le clavecin en faisant balancer (*wiegen*) le doigt sur la touche, plutôt que de frapper celle-ci à coups répétés. La phrase allemande *mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger* indique qu'on ne changeait pas de doigt (comme l'ont enseigné depuis les modernes). Le même Emm. Bach a noté le vibrato dans ses *Sonates pour les connaisseurs* par les séries de points placés sous une liaison, au-dessus de la note à répéter : (voy. ex. page suiv.).

On trouve un effet de vibrato dans le jeu du piano dans l'adagio de la *So-*

nate, op. 110 de Beethoven, où le *la* est répété en accélérant et en augmentant, puis diminuant le son, la pédale levant les étouffoirs et les liaisons ainsi que le doigté indiquant une pression toute spéciale des doigts sur la touche :



L. Capet constate que la plupart des violonistes en abusent. Mais « l'absence du vibrato dans la main gauche demande une telle pureté dans la technique, une telle justesse, une si noble qualité de son, que, pour ne pas avoir à surmonter ces difficultés, on enveloppe dans le vibrato de la main gauche comme en un vêtement, une esthétique difforme et absolument imparfaite ».

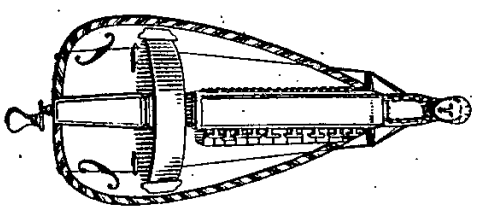
Vibrer, v. intr. Entrer en vibration. Recevoir l'impression que produit une musique profondément accentuée et au rythme martial.

Vibroscope, n. m. Appareil enregistreur du mouvement vibratoire, portant le nom de son inventeur, Duhamel, et dont le principe a été développé et perfectionné dans un grand nombre d'instruments enregistreurs modernes.

Vide, Voy. *Vacuæ*.

Vièle (à archet). Voy. *Viole*.

Vielle, n. f. Instrument à cordes, à roue et à clavier, d'une lointaine origine et qui, après des moments de vogue, est relégué aujourd'hui parmi



Vielle à roue.

les instruments populaires, en quelques provinces et principalement dans le Morvan et le Berry.

Sa plus ancienne représentation figurée est celle du chapiteau de Bocherville, au musée de Rouen (xe s.), où l'instrument en forme d'une grosse guitare allongée est posé sur les genoux de deux personnages assis dont l'un agit sur des touches placées au-dessous du manche, tandis que l'autre tient la poignée d'une manivelle. Le nom de l'instrument était *Organistrum*, puis *Symphonia*, qui se traduisit vers le XIIIe s. en *Chifonie*. Ce nom était encore usité au XVIe s. Une vielle du Kensington Museum, aux armes de France, avec peintures et H couronnées, est citée comme ayant appartenu à Henri III ou IV : c'est probablement à l'un des musiciens de la chambre et non au roi, que cette vieille à servi. Mais la décoration de l'instrument prouve qu'il n'était plus alors, comme au moyen âge, abandonné aux mendiants. On l'appelait en Allemagne *Lyra mendicorum* ou *Bauerleyer*. L'apogée de la vogue de la vielle fut au milieu du XVIIIe s. Le luthier Bâton transforma en vielles un grand nombre de luths, de théorbes et de guitares : leur décoration et les chevillers à têtes sculptées qu'y ajouta Bâton contribuèrent à les faire acheter par les amateurs. Un jurisconsulte, Terrasson, écrivit une *Dissertation* qui est un éloge de l'instrument (1741). Danguy se fit remarquer comme virtuose. Boismortier composa pour la vielle. Marie Leczynska, Mme Adélaïde, le comte de Clermont, jouaient de la vielle. Le goût démesuré des amateurs français du XVIIIe s. pour la vielle et la musette n'était pas partagé par tout le monde. « Ce n'est point le goût, encore moins la raison, mais la mode, qui a arraché ces instruments de la main des aveugles et des pâtres, à qui nos ancêtres les avaient relégués... Sans les grimaces de ceux qui en jouent, ils ne seroient pas supportables aux oreilles musiciennes, après qu'on les a écoutés plus d'un quart d'heure... » (Lettre de l'abbé Carbasus, etc., 1739). La mode fut funeste aux instruments anciens ; quantité de beaux luths furent transformés en vielles par des luthiers sans goût. La vogue déclina sous Louis XVI. Des mains des princesses, elle était retombée à celle des chanteuses du boulevard, dont l'une, surnommée Fanchon la Vielleuse, devint l'héroïne d'une dizaine de pièces de théâtre jouées de 1800 à 1811. Puis la vielle fut à nouveau abandonnée aux mendiants venus de quelques provinces, du centre surtout, où elle est encore jouée dans les fêtes populaires. De nos jours, L. Grillet et M. de Bricqueville ont joué de la vielle avec succès dans les con-

certs de musique ancienne. Ce dernier artiste décrit ainsi l'instrument, tel qu'il était devenu classique : « La vielle est un violon sur lequel les cordes sont mises en vibration au moyen d'un clavier, au lieu d'être touchées par les doigts de l'exécutant; l'archet garni de crins est remplacé par une roue polie et enduite de colophane ». Les cordes pour la mélodie sont au nombre de 2, à l'unisson. Les cordes produisant des basses pédales sont appelées *bourdon, mouche, trompette.* Les 2 cordes chanterelles sont enfermées dans une boîte allongée contenant les *sautereaux* que la main gauche de l'exécutant fait mouvoir en pressant sur les touches du clavier. La roue, étant mise en marche par la manivelle que manœuvre la main droite, frotte les 2 cordes jumelles comme ferait un archet, et les sautereaux frappent les cordes au point voulu pour réduire leur longueur selon le son à produire. Les bourdons ne sont pas soumis à l'action des sautereaux; on peut les écarter de la roue pour les réduire au silence. Il y a 2 bourdons de chaque côté de la boîte à clavier. Ils sont accordés à la tonique et la dominante. L'accord est : chanterelles, *sol*; bourdons, *ut* et *sol*; mouche (abandonné) *sol* à l'unisson des chanterelles; trompette, *ré* de violon; gros bourdon, *sol* filé de violoncelle (rarement usité). La corde dite trompette est soumise par le mécanisme d'un petit chevalet mobile ou *coup de poignet*, à des battements ou chevrotements dont l'exécutant règle la fréquence et l'intensité. Le clavier, dans les vielles de Bâton l'aîné, comptait 24 touches à partir du *sol* de la clef de *sol*, 2e ligne, ce qui donne 2 octaves moins un ton. Les formes générales de la vielle sont très variables, en partie parce que beaucoup sont faites de corps de luths ou autres instruments. (de Bricqueville). Les premiers recueils de musique pour la vielle, publiés à l'époque de sa grande vogue, étaient destinés indifféremment à la musette et à la vielle, les deux instruments ayant le même registre, le même caractère (pastoral) et à peu près la même étendue (la musette a le *fa* ♯ grave en plus). Tels étaient les huit recueils de *Vaudeville, Menuets, Contredanses* et *Airs choisis*, de Chédeville aîné (1732 et suiv.). Plus artistiques furent les *Divertissements champêtres*, de Michon, et surtout les *Sonates* de Buterne (3 avec la basse, 3 avec une 2e vielle). Des quatre méthodes publiées, celle de Dupuit (1741) est la plus intéressante. « La vielle est un instrument ridiculisé par ceux qui s'en sont mal servis », conclut l'auteur cité plus haut.

Vielleur, n. m. (vx. français). Joueur de vièle (à archet).

Vif, adj. D'un mouvement rapide.

Vihuela, anc. n. esp. de la viole *vihuela d'arco*, et de la guitare (ou du luth), *vihuela de mano.*

Vielleux, n. m. Joueur de vielle (à roue).

Villancico, n. esp. Chant populaire d'allure villageoise et consacré particulièrement au temps de Noël, comme les *noëls* français.

Villanelle, n. f. d'origine ital. Les *Villanelle alla Napolitana*, qui eurent quelque succès vers le milieu du XVIe s. étaient de petites compositions à 3, quelquefois à 4 voix, dénuées de tout intérêt harmonique ou contrepointique et qui plaisaient seulement par leur facilité. Rugg. Giovanelli a composé un livre de 22 pièces à 3 voix intitulées *Villanelle e Arie alla Napolitana*, qui a eu plusieurs éditions depuis 1588. Sigism. d'India en a publié 2 livres à 3 voix en 1610 et 1612, *Villanelle alla Napolitana*; Luca Marenzio, *1er livre de V.* à 3 voix, 1584, *5e livre* en 1587. (Voy. *Villotte.*) Les V., ou chansons champêtres. furent à la mode en France sous le règne de Henri IV. Quelques-unes se conservèrent jusqu'au début du XVIIIe s. et furent englobées sous le titre de brunettes ou petits airs tendres, dans les recueils anonymes de Ballard. La V. était une petite chanson tendre, très simple et facile à chanter.

Villotte, n. f. plur. ital. Petites compositions vocales profanes, dont un assez grand nombre de recueils parurent en Italie vers le milieu du XVIe, avec le titre de *Villanelle alla padoana.* Azzaiolo en fit paraître 3 livres depuis 1557, mêlées à des *Napolitaines*, à 3 voix. (Voy. *Villanelle.*)

Vingt-quatre violons du roi. (Voy. *Orchestre* et *Violon.*)

Viola, forme ital. du mot français *vièle*, devenu *viole*; continue de nos jours à désigner l'instrument que nous nommons *alto.*

Viola bastarda. Praetorius (1619) en parle comme d'une variété élevée de la *viola di gamba*, mais sa description manque de précision, comme en manquaient les variétés non fixées de la nombreuse famille des violes. En réalité, elle tenait le milieu, ou se confondait tantôt avec la *lyra di gamba*, tantôt avec la *viola di gamba.*

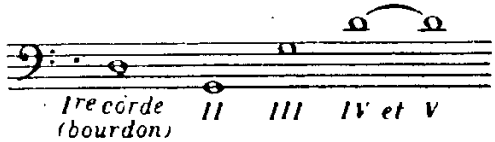
On peut admettre qu'une de ses particularités était la perce d'une rose dans la table, au centre, entre les deux ouïes. Cette rose était l'un des signes particuliers de la *lira di gamba*. En Angleterre, la *viola bastarda* s'appelait *lyra-viol*. D'après Playford (1700), elle fut choisie par le violiste anglais Daniel Farraut pour essayer son invention des cordes sympathiques.

Viola di bordone. C'est un des noms donnés à l'instrument appelé baryton.

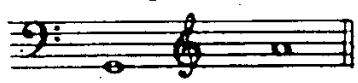
Viola di gamba. Voy. *Viole*.

Viola pomposa. La *viola pomposa* était une petite *viola di gamba*, montée de 5 cordes accordées par quintes et dont la corde aiguë permettait aux exécutants d'atteindre les notes élevées sans démancher. On en attribue l'invention à J.-S. Bach, vers 1720, qui la fit construire par Martin Hoffmann, de Leipzig. Bach n'écrivit cependant aucune œuvre spéciale pour cet instrument, qui fut bientôt abandonné.

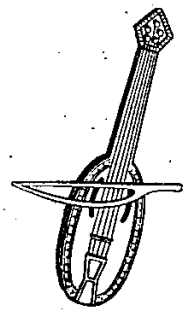
Viole, et précédemment **Vièle**, n. f. Cette dernière forme est le nom générique des instruments à cordes et à archet, pendant le moyen âge. Leur forme, jusque vers le XIIIe s. était généralement ovale, avec manche indépendant de la caisse, cordier, chevalet, cheviller, deux ouïes placées souvent en haut de la table, et cinq cordes dont les deux premières paraissent le plus souvent avoir été couplées. D'après la description de Jérôme de Moravie (vers 1290), l'accord des cordes à vide était :



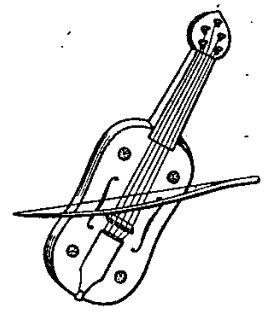
La 1re corde, ou bourdon, sonnait à vide; chacune des autres fournissait une quarte diatonique. L'étendue générale était donc :



Par l'accord différent de la 5e corde, on atteignait le *ré* au-dessus de ce *la*. Au XIIIe s., la forme de la vièle varie. On trouve des représentations de vièles arrondies, et d'autres qui se rapprochent de la forme et des dimensions de l'alto, mais sans échancrures. Peu à peu, la forme tend à se fixer : vers la fin du XVe s. elle est à peu près régulière. Dans la famille des violes, on distingue : la *viola a braccio* = à bras, ou viole proprement dite, équivalent de la vièle; la *viola di gamba* = de



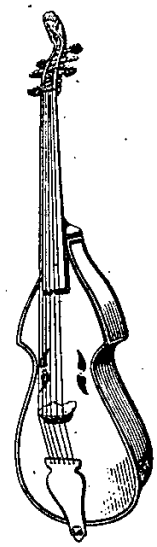
Vièle à archet (XIIe siècle).



Vièle à archet (XVe siècle).

jambe, jouée comme le violoncelle, équivalent de la *rote* = basse de viole; le *dessus de viole*, *viola di spalla*, de la grandeur du rebec; le *pardessus de viole*, petit violon à la française, *quinton*, de la grandeur de la gigue. En plus de ce quatuor principal : la *viola bastarda*, *viola pomposa*, *viola di bordone* (ou baryton), *viole d'amour*, *violone*.

Le nombre des cordes varie dans les représentations figurées des mêmes violes. On en trouve de 3 à 7 cordes et jusqu'à 12 cordes (en Allemagne). Virdung, Agricola, Luscinius, Praetorius, décrivent les violes sous le nom de *Geige*, et y comptent des variétés formant le quatuor complet. D'après Agricola, le discant, l'alto et le ténor avaient 4 cordes, la basse 5. La figure donnée par Praetorius réunit cinq instruments, trois *viole di gamba*, une *viola bastarda* et une *lyra da braccio*. Cette dernière a 7 cordes dont 2 en bourdons hors de la touche. La famille des violes fut le résultat des perfectionnements de la vièle et de l'unification de ses différents modèles.



Basse de Viole. (XVIe s.)

Quelle que soit la dimension de la viole, elle a toujours pour caractères généraux : une *caisse* à dos plat; des *éclisses* assez hautes qui en font le tour et relient les deux tables; des *échancrures* en forme de C très ouvert; la *table* supérieure légèrement voûtée, celle du fond plate et coupée en sifflet vers le manche; deux *ouïes* percées, à la hauteur des échancrures, ordinairement en forme de C très ouvert; les bords des tables affleurant les

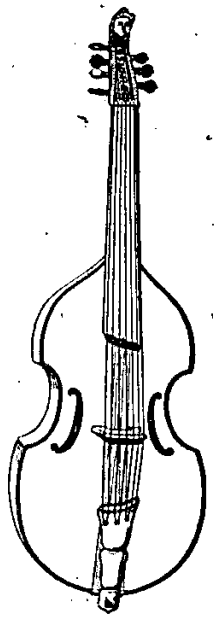
éclisses sans les dépasser; ses filets suivant les contours des tables; *cheviller* en forme de crosse, légèrement recourbé en arrière, et souvent terminé par une tête sculptée; un *cordier*; pour les violes anciennes, des *divisions* sur le manche, faites de cordes de boyau enroulées, formant sept cases. Les grandes violes anciennes ont avec les ouïes une *rosace* découpée à jour vers l'extrémité de la touche.

L'époque de transition entre la vièle et la viole fournit des modèles très variés, dont on suit le développement sur les monuments figurés.

Il n'y avait aucune fixité ni dans le patron ni dans l'accord des instruments de la famille des violes, au XVIe s. Les deux éditions successives du livre d'Agricola donnent un accord différent pour la 3e corde (en descendant) du dessus et du ténor de viole, et la 1re attribue 4 cordes à la basse de viole, tandis que la 2e lui en donne 5. Les figures des ouvrages de Virdung et d'Agricola (1511 et 1545) offrent outre les violes ordinaires, à échancrures, à cases sur le manche, une autre espèce de petites violes à dos bombé, sans échancrures et sans cases sur le manche, avec un chevalet abaissé de chaque côté, et 3 cordes. Agricola présente toute une famille de ces instruments où l'on peut reconnaître la *gigue* et le *rebec*. La figure de viole à 5 cordes que Mersenne a donnée dans l'*Harmonie universelle*, et qui a été maintes fois reproduite, représente, comme le dit le texte, une viole ancienne, du XVIe s., dont on ne possède plus d'exemplaire réel. La *viola da braccio* des *Noces de Cana* de Paul Véronèse est à 5 cordes. Ce tableau célèbre présente la composition d'un quatuor à cordes vers 1563 : deux joueurs de ténor de viole (*viola da braccio*), un autre de contre-basse de viole, un jeune garçon assis épaulant une *violetta* ou soprano de viole, équivalent du violon. Les 2 grandes violes sont de belle forme et bien montées selon la *Regola Rabertina* de Ganassi del Fontego (1543). Dans l'orchestre de l'*Orfeo* de Monteverde, (1608) il y avait 2 contre-basses de viole, 3 *viole di gamba*, et 10 *viole da braccio*. « Les violes sont grandement propres pour les concerts, écrit Pierre Trichet (vers 1635). Après les voix humaines excellentes, il n'est rien de si charmant que les mignards tremblements qui se font sur la manche et rien de si ravissant que les coups mourants de l'archet. » La sonorité des violes était douce et pleine de charme, mais peu timbrée et peu énergique. Cela tenait à la hauteur des éclisses trop élevées par rapport à la grandeur de la caisse et aussi au poids des nombreuses cordes. Cette sonorité douce et voilée convenait à la musique de chambre et à l'accompagnement tels qu'on les pratiquait au XVIIe s. La famille des violes subsista longtemps après l'adoption du violon. De tous ses modèles, ce fut la basse de viole qui disparut la dernière. *Pardessus de viole*, appelé aussi *quinton* : les luthiers français du XVIIIe s. ont construit beaucoup de ces instruments dont le son est dur et sec, et qui n'ont presque pas été joués. Un pardessus de viole de L. Guersan, 1768, a la table voûtée légèrement, le fond est plat, coupé en sifflet vers le manche. Il y a 5 cordes. La longueur totale est 620 mm., celle de la caisse 320 mm., la plus grande largeur de la caisse 195 mm. La sonorité « sèche et pointue » du pardessus de viole tient à ce que les éclisses y sont démesurément hautes. Le pardessus de viole se tenait debout entre les genoux. L'auteur des *Observations sur la musique* (1757) s'étonnait de l'opinion des familles bourgeoises qui choisissaient cet instrument pour leurs filles et trouvaient « moins honnête » le violon, tenu à l'épaule. Mlle Lévi était alors renommée pour son exécution et son talent de bien enseigner le pardessus de viole. *Viola di gamba* = basse de viole. La basse de viole figurée dans le tableau de Domenico Zampieri (le Dominiquin), *Sainte Cécile* (Musée du Louvre), est une très belle *viola di gamba*, avec cheviller pour 7 cordes, terminé par une tête d'ange, petite « rosace borgne » au bout de la touche. La sainte tient l'archet ainsi qu'il est recommandé par Jean Rousseau dans son *Traité de la viole* (1687). La basse de viole était à peu près de la dimension du violoncelle, montée de cordes de boyau. En 1636, Mersenne ne connaît pas encore de viole ayant plus de 6 cordes et ne parle pas de cordes filées. C'est vers 1675, que Sainte-Colombe, au dire de Jean Rousseau (*Traité de la viole*, 1687), son élève, ajouta la 7e corde et introduisit en France l'usage des cordes filées d'argent. Une estampe de 1675 confirme la présence de la 7e corde. Le *Tout-Paris* du siècle de Louis XIV se donnait rendez-vous en 1680, dit *Le Mercure galant*, pour entendre un concert « fort extraordinaire et le premier qu'on eust jamais fait de cette sorte », composé d'un trio de basses de viole. Au XVIIIe s., la basse de viole survivait seule à sa famille, et les textes, en la mentionnant, se contentent de

la désigner sous le nom de viole, comme si elle était seule du genre.

Le jeu de la viole atteignit son apogée en France avec Marais (1656-1728), élève de Sainte-Colombe, qui porta sa perfection « aussi loin qu'elle pouvait aller », et qui ne fut pas surpassé par son excellent élève, de Caix d'Hervelois, ni par Forqueray. La basse de viole, vers le milieu du XVIIIe s., avait dû s'effacer devant le violoncelle et disparaître des grands concerts, « par rapport à la faiblesse du son. » Elle était encore regardée comme « fort agréable » à la chambre avec le clavecin. Son dernier virtuose fut Forqueray, auquel on ne reprochait que trop d'habileté, et l'excès d'ornements dont il surchargeait sa partie (1757). En dehors des joueurs de viole cités précédemment pour la France, en peut nommer encore, parmi les plus célèbres ou les plus remarquables : Claude Gervaise, qui publia en 1556 son livre de pièces pour les violes; Maugars, dont les *Observations* sur l'état de la musique en Italie (1639) contiennent de si précieux renseignements. En Italie, au XVIe s., avait brillé le violiste Alessandro Romano surnommé pour cette raison *della viola*; un peu plus tard, Alfonso Ferrabosco fit connaître le jeu italien de la viole en Angleterre, où cet instrument fut cultivé plus largement et plus habilement qu'en tout autre pays, pendant le XVIIe s.; c'est en Angleterre, assure-t-on, que parurent les premières *Fantaisies pour viole* (solo). Christophe Simpson fut l'auteur d'une méthode, publiée à Londres en 1659; une autre, très renommée, celle de Playford, y parut en 1700. (Voy. *Violoncelle.*) La viole, sous ses diverses formes, continua d'être cultivée jusqu'au milieu du XVIIIe s. Elle était en plein déclin vers 1760. || On a de bonne heure cherché à imiter dans les jeux d'orgue les sonorités de la famille des violes. Au XVIIe s., les orgues d'Espagne et d'Allemagne avaient toute une série de tels jeux, à peu près inconnus alors en France. Il y avait un jeu de viole à l'église Saint-Jean-en-Grève, à Paris. Peu à peu, on s'arrêta à la variété de *viola di gamba* ou *viole de gambe*, plus connue de notre temps sous le simple nom de *gambe*; ce jeu, à son tour, a créé toute une famille du même type. (Voy. *Gambe.*)



Basse de viole de Claude Boivin.

Viole d'amour. C'est l'ancienne *viola da braccio*, à laquelle on a ajouté des cordes vibrantes, ou cordes sympathiques, en laiton. Ces cordes reposent sur le chevalet au-dessous des cordes de boyau, passent dans un espace réservé sous la touche, et sont attachées à des chevilles placées à l'extrémité du cheviller, et à des petits boutons d'ivoire ou de bois fixés dans l'éclisse à côté du cordier. Elles ne sont actionnées ni par l'archet ni par les doigts et vibrent seulement par sympathie. La viole d'amour que jouait Van Waefelghem était de Venise, 1720, et comptait 7 cordes de boyau dont 3 filées d'argent, et 7 cordes sympathiques. La viole d'amour était connue en Italie avant la fin du XVIIe s. Elle fut mise en vogue en Angleterre par Ariosti, vers 1716. Ce musicien écrivit pour elle *six Sonates*, imprimées en 1728. Le Français Milandre en jouait à Paris vers 1759. Quelques musiciens tchèques s'y firent applaudir pendant le XVIIIe s. Meyerbeer imagina, sous prétexte de couleur historique, de placer un prélude et un accompagnement pour la viole d'amour dans *Les Huguenots* (1836) dont l'action se passe en 1574, époque où cet instrument était inconnu. L'instrument était joué à l'orchestre de l'Opéra par C. Urhan. Mais, dans la partition gravée des *Huguenots*, le nom de la viole d'amour n'est pas mentionné, le passage en question porte : *alto solo.* Les 7 cordes de la viole d'amour (dont les 3 plus graves sont filées d'argent) s'accordent habituellement :

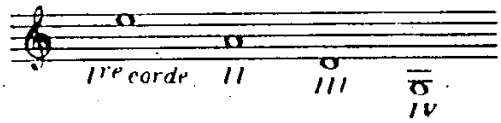
Violetta, dim. de *viola.* Autre n. ital. de l'alto, et en fr. *violette.*

Violino, n. ital. du violon; plur. *violini.*

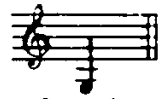
Violiste, n. m. Joueur de viole.

Violon, n. m., en ital. *violino* (plur. *violini*), signifiant petite viole; ne pas confondre avec le *violone* (voy. ce mot). « C'est le plus aigu des instruments à archet, le soprano de l'antique famille des violes porté au plus haut point de

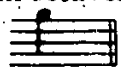
perfection. » (Gevaert). L'accord des 4 cordes est de quinte en quinte :



L'étendue de l'échelle du violon, en sons ordinaires, est de 3 octaves et 1 sixte, à partir du *sol*



Les sons harmoniques fournissent deux octaves et une tierce à partir du *sol*



On écrit aujourd'hui la partie de violon en clef de *sol* 2e ligne. On l'a écrite autrefois avec d'autres clefs.

L'emploi de la clef de *sol* 1re ligne pour la partie de violon contribue à faire reconnaître les mss d'origine française. Elle était employée de préférence par les musiciens français, depuis Lulli jusqu'à 1715 environ, pour éviter le recours aux trop nombreuses lignes supplémentaires, et parce que l'on se servait peu ou point de la 4e corde. Le violon fut inventé avant le violoncelle. Il conserva longtemps la forme en poire de la viole. Le premier connu des constructeurs de la viole ténor et très probablement du violon est le luthier Duiffopruggar, établi à Lyon en 1558, et qui mourut en 1570. Avec lui, ou un peu après, on mentionne en Italie Gaspard de Salo, né en 1540. Il n'a daté aucun de ses instruments; les étiquettes sont en caractères romains. Il se pourrait que Andréa Amati, né en 1535, ou Hieronymus de Virchis, qui exerçait à Brescia au même temps, aient devancé Gaspard de Salo. Avant ces luthiers, toutefois, des violons *à la française* et *à l'italienne* sont mentionnés dans des documents historiques divers, sans que l'on puisse savoir exactement quelles étaient leurs formes et leurs caractéristiques. Et, malgré les avantages de la famille du violon, on continua de fabriquer depuis, et de jouer, des violes de toutes tailles jusqu'après le milieu du XVIIIe s. A partir de 1533, date la plus ancienne où cet instrument soit cité, trois Italiens figurent dans une bande de huit *violons et joueurs d'instruments du roi*, François Ier; les mentions de violons et de joueurs de violons sont fréquentes depuis cette époque dans les comptes souverains et princiers. En 1571, les violons sont mentionnés en Angleterre dans l'orchestre de la reine Élisabeth. En 1572, le roi de France, Charles IX, avait plusieurs Italiens comme « joueurs de violon de la Chambre ». L'un d'eux, Baptiste Delphinon, avait été envoyé à Milan pour recruter des collègues. Dans les récits des chroniqueurs qui signalent leur présence dans les bals, ballets, cortèges, etc., il y a lieu de sous-entendre des interprétations variées du mot violon, qui est pris comme terme générique. Il en est ainsi notamment en ce qui concerne la fameuse bande des *vingt-quatre violons du roi* qui étaient en réalité un petit orchestre de violons, violes et basses de violes. Une de leurs principales fonctions à la cour était d'exécuter les airs de danse pendant les bals. Les violons y étaient appréciés « parce qu'ils sont vigoureux » et qu'ils rendent « des sons aigus » (Mersenne). Les vingt-quatre violons jouaient au dîner du roi, ou, lorsque le roi dînait à part, ils jouaient au « grand couvert » à souper. (Voy. un peu plus loin.)

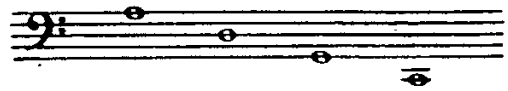
Les plus anciens violons que l'on possède sont : un violon de Duiffopruggar, mentionné et reproduit par Grillet, et un violon du Musée du Conservatoire de Paris, refait par Chanot (XIXe s.) avec un instrument agrandi de Duiffopruggar. Les violons de Stradivarius, et surtout ceux dits de la « grande époque » de son activité, c'est-à-dire de 1690 à 1730 environ, sont regardés comme « le modèle de la perfection ». Le violon de 1713 qui a appartenu à Sarasate, mesure : longueur de la caisse, 355 millimètres; largeur dans le haut 165 millimètres, dans le bas 206 millimètres, entre les échancrures 109 millimètres; hauteur des éclisses dans le haut 30 millimètres, dans le bas 31, longueur des ouïes 75 millimètres. —

Violon de Stradivarius (1713).

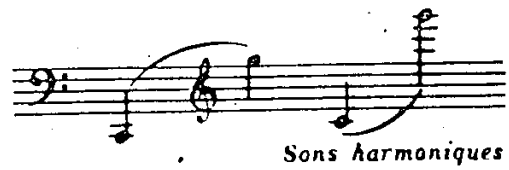
La famille du violon l'emporte au XVIIe s. en France pour les bals à cause de son mordant, de sa faculté de jouer vite et égal pendant toute la durée d'un grand ballet. Les *24 violons* furent d'abord partagés en 5 parties, 6 dessus, 6 basses, 4 pour chaque partie intermédiaire (Mersenne, 1636). Au siècle suivant disparaît la quinte, il y a 12 dessus, 8 basses, 4 interni. Le voyageur Locatelli (1664) admire le « fracas » des orchestres de violons, qui « nous mettent au cœur une ardeur belliqueuse ». D'après Mersenne, les 5 parties étaient : I. dessus, clef de *sol* 2e; II. quinte, clef d'*ut* 1re; III. haute-

contre, clef d'*ut* 2e; IV. taille, clef d'*ut* 3e; V. basse, clef de *fa* 4e l. La nomenclature des 24 violons dit : haute-contre, taille, quinte, pour les clefs d'*ut* 1re 2e et 3e. L'orchestre français, au temps de Lulli, comportait 4 parties de violon : premier et second dessus de violon, écrits en clef de *sol* 1re ligne; haute-contre de violon, en clef d'*ut* 1re ligne; taille de violon, en clef d'*ut* 2e ligne. Quoi que l'on ait affirmé du peu d'habileté des violonistes au temps de Lulli, on peut croire d'après Mersenne qu'il y avait déjà en 1636 de bons joueurs de violon. « Ceux qui en jouent parfaitement, dit Mersenne, comme les sieurs Bocan et Lazarin, et plusieurs autres, l'adoucissent tant qu'ils veulent et le rendent inimitable, par de certains tremblements qui ravissent l'esprit. » Longtemps le violon fut placé en France parmi les instruments bruyants, bons à faire danser. C'est l'opinion exprimée en 1713 par Dupont, en 1727 par Titon du Tillet. Sa technique restait faible. On ne se servait presque pas de la 4e corde. Cela est prouvé par l'usage, pour le noter, de la clef de *sol* 1re ligne. Brossard (1703) dit que tous les étrangers se servent de la clef de *sol* 2e ligne. On se limitait à une étendue restreinte, de $ré_3$ à ut_6. Cependant l'habitude de broder et d'improviser des diminutions était si répandue, qu'il faut en tenir compte quand on lit les imprimés et qu'on les trouve maigres. La technique d'exécution est faible chez les violonistes français jusqu'à Leclair (1723 et s.). Il était de règle de tirer l'archet au 1er temps de chaque mesure. C'est chez Senaillé en 1716 qu'apparaissent des démanchés jusqu'à la 7e position. Il fit d'ailleurs après Duval et Rebel (voy. *Sonate*), paraître cinq livres de *Sonates*, « plus difficiles », dit *Le Mercure* de juin 1738; mais le plus grand violoniste français fut Leclair : « il joua le permier chez nous, ajoute le texte cité, en double corde, et jusqu'à quatre parties en harmonie ». Son principal rival fut Guignon. Le quatuor à cordes, base de l'orchestre, comprend 2 parties de violon, dits 1er et 2e violons. Weber serait, d'après Gevaert, le premier compositeur ayant divisé par moments les violons en plus de 2 parties réelles (largo de l'Ouverture d'*Euryanthe*, 4 violons). Cette division est fréquente chez les modernes et a été poussée beaucoup plus loin. Wagner dans *Rheingold* écrit jusqu'à 12 différentes parties de violon et 6 d'alto. || Dans l'orgue, on nomme violon, viola ou viole d'amour, violino, violoncelle, basse de violon, contravio-lino, une série de jeux analogues pour la construction et pour le timbre aux jeux de gambe.

Violoncelle, n. m., abr. en *celle* ou ital. *cello* (plur. *celli*). Instrument à cordes, à manche et à archet, successeur de l'ancienne basse de viole. Il tient la partie grave du quatuor à cordes. Ses 4 cordes à vide s'accordent à l'octave grave de l'alto :



Son étendue est de 3 octaves et une quinte, en sons naturels, de 4 octaves et une quinte, avec les sons harmoniques :



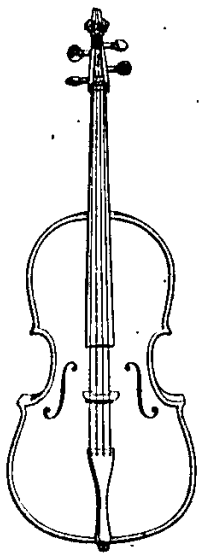
Sons harmoniques

On note sa partie en clef de *fa* 4e ligne et, pour les octaves aiguës, en clef d'*ut* 4e et clef de *sol* 2e lignes, ou simplement en clef de *sol* : en ce cas le lecteur doit prendre garde que les notes se trouvent souvent écrites une octave au-dessus du son réel. La longueur de ses cordes permet d'atteindre une série élevée de sons harmoniques, dont les 6 premiers suffisent à l'orchestre. On en indique l'emploi dans la notation par le même signe (losange) que pour le violon. (Voy. *Sons harmoniques*.)

Le doigté, en raison de la longueur des cordes et du manche, est plus compliqué que celui du violon et de l'alto. On y fait usage du pouce. On distingue quatre positions, que l'exécutant doit constamment combiner entre elles.

Le violoncelle fut inventé après le *violone* (voy. ce mot), et aussi après le violon. Wasielewsky dit qu'il fut d'abord appelé *violoncino*. Le nom italien *violoncello* est interprété à cause de sa désinence *cello* comme un diminutif de *violino* ou de *violone*. Ce nom ne fut pas introduit aussitôt que l'instrument. C'est sous le nom de *basse de violon*, et souvent simplement de *basse*, que se répandit le violoncelle. Il était à l'origine de plus grand patron que le violoncelle préféré aujourd'hui. Une basse de Nic. Amati, aux armes des abbés de Cluny, mesure 0 m. 80 de longueur de caisse, tandis que le grand patron de Stradivarius n'atteint que 0 m. 76. Tous les grands luthiers ont fait des violoncelles. Cependant, un violoncelle anté-

rieur à 1610 est chose excessivement rare. Un violoncelle d'Andrea Amati, daté de 1572, orné de peintures aux armes de France, et qui appartint à M.. Simoutre, mesure comme longueur totale de la caisse 730 millimètres, plus grande largeur 430 millimètres, largeur entre les échancrures 230 millimètres, hauteur des éclisses 120 millimètres, longueur des ouïes 140 millimètres. Les *ff* sont terminés par des ouvertures rondes aussi grandes en haut qu'en bas, ce qui est un détail particulier aux œuvres d'Amati, Gasparo da Salo et Maggini. Il y avait des joueurs de basse de violon dans la bande des *Vingt-quatre violons du roi*. Sous Louis XIV, plusieurs musiciens en donnaient des leçons à Paris. Corelli et Tartini se faisaient suivre en voyage de violoncellistes accoutumés à les accompagner en jouant la partie de basse de leurs sonates. Pendant longtemps, le violoncelle n'eut pas d'autres fonctions ni d'autres prétentions. Cependant Vandini, l'accompagnateur de Tartini, avait acquis une réputation de soliste. On cite comme l'un des premiers solistes Franciscello, qui jouait à Naples en 1725. Bertaut, qui se produisit pour la 1re fois à Paris en 1739, passe pour le créateur de l'école du violoncelle en France. Bertaut fut le maître de Janson aîné, de Cupis, de Duport aîné, qui révéla particulièrement en 1761 aux Parisiens tous les avantages du violoncelle; il en fut le premier grand virtuose. Pareillement élève de Bertaut fut Tillière qui, avec les précédents rendit célèbre l'école française du violoncelle. Duport (1741-1818), en se fixant en Allemagne, y porta les principes de cette école et y forma de nombreux élèves. Tillière fut l'auteur d'une méthode imprimée à Paris en 1774 et plusieurs fois réédité. La brochure de Le Blanc datée de 1740 est un pamphlet contre le violoncelle et en faveur de la basse de viole qu'il détrônait. La basse de viole se défendit énergiquement. L'auteur du *Mémorial raisonné* (1761) la dit « totalement anéantie » et remplacée par le violoncelle. On construisit au XVIIe s. des violoncelles aigus appelés *Violoncelle piccolo*. Bach a écrit souvent des parties pour cet instrument, qui disparut vers 1770. — Le jeu à double, triple et quadruple corde, est moins fréquent que sur le violon et l'alto, les difficultés du doigté en réduisent l'emploi, dans la musique d'orchestre. Le timbre pénétrant, touchant ou incisif, ou sévère, du violoncelle dans ses divers registres, qui réunissent les caractères des trois voix de ténor, de baryton et de basse, en font un des plus beaux instruments de l'orchestre et des plus aptes aussi bien à l'expression d'une mélodie, qu'au soutien de celle qu'interprète une voix ou un instrument plus aigus. Tous les maîtres depuis Beethoven, ont confié au violoncelle un des rôles les plus importants de leur musique dramatique ou instrumentale. Avant Beethoven, on trouve le violoncelle comme instrument obligé, jouant en solo et dialoguant avec la voix, chez Hændel (*Fête d'Alexandre*, 1er air de ténor) et chez J.-S. Bach. Haydn, contemporain de sa substitution définitive à l'ancienne basse de viole, et Mozart, ont employé le violoncelle à l'orchestre, mais sans le mettre particulièrement en évidence. Ils n'en ont utilisé toutes les ressources que dans leur musique de chambre. Les compositeurs modernes divisent quelquefois, dans leur orchestre, les parties de violoncelle. L'exemple le plus intéressant en ce genre est celui de la scène I de la *Walküre* où le thème splendide dit de Siegmund exécuté en solo par un premier violoncelle, est accompagné par quatre parties de violoncelle, tenues chacune en double, et par une partie de contrebasse.



Violoncelle de David Trochler.

Violone, n. m. ital. — Forme et nom anciens de la contrebasse. Son fond est plat et non voûté, il se termine en haut comme celui de la *viola di gamba*. « Dans les plus anciens spécimens les coins du haut et du bas sont séparés par des CC grotesquement petits. » (Greilsamer).

Violoncelliste, n. m. Joueur de violoncelle.

Violoneux, n. m. pop. Ménétrier qui joue du violon.

Violoniste, n. m. Joueur de violon.

Violonistique, adj. Qui se rapporte à l'art du violon.

Virelai, n. m. Sorte de ballade chantée et souvent dansée, aux XIIIe et XIVe s., Après Guillaume de Machaut († 1377) qui l'éleva à un degré

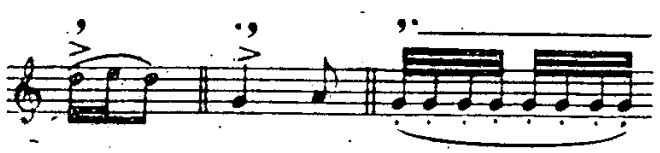
très artistique, le virelai devint surtout un exercice poétique. Le roi Jean d'Aragon en composa dans le style français.

Virga, n. f. lat. Figure de la notation neumatique du moyen âge, en forme d'accent aigu, maintenue dans la notation du chant grégorien où elle exprime une note plus élevée. Sa forme est celle du point (*punctum*) muni d'une queue à gauche ou à droite

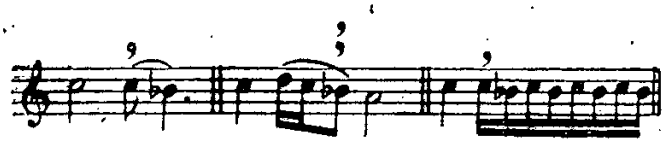
Dans la notation neumatique la virga n'est pas une note longue. Elle sert à distinguer les sons élevés, les passages où la voix se maintient sur les cordes aiguës, tandis que le punctum représente les sons graves. Lors de l'invention de la notation mesurée, elle devint le signe de la longue.

Virginale, n. f. Ancien n. angl. du clavecin. Ce nom ne provient pas d'une flatterie à la reine Élisabeth, comme on l'a dit, car on le trouve dès le règne de Henry VII, en 1502. Il fut appliqué ensuite, jusqu'au cours du XVIIe s., à une variété d'épinette de petite dimension, de forme rectangulaire ou carrée.

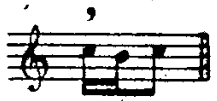
Virgule, n. f. Signe emprunté à la ponctuation du langage et employé aux XVIIe et XVIIIe s. pour exprimer des formules d'ornementation mélodique. Son acception, comme celle de la plupart des signes analogues, varie selon l'époque et selon l'école. D'après Mersenne (1636), chez les luthistes français vers 1636, la virgule seule, la virgule précédée d'un point, la virgule suivie d'un point, avaient respectivement pour effets :



Le joueur de viole anglais Chr. Simpson se sert en 1659 de la virgule, de deux virgules superposées et du point et virgule pour noter les effets :



Chez le compositeur français d'Ambruis (1685), la virgule exprime un bref mordent. Chez le claveciniste d'Anglebert (1689), elle exprime le *pincé* :



Il en est de même, chez Rameau (1731).

Chez Couperin (1717) qui est un instrumentiste, la virgule, retournée ou non, est une sorte de point de respiration, un signe pour le phrasé, tandis qu'elle signifie l'accent, ou appogiature, chez L'Affilard (1635), Walther (1732), Rameau (1731). On remarque souvent chez les anciens maîtres la virgule retournée, la tête en bas. C'est un signe d'agrément qui exprime une sorte de port de voix ou d'appoggiature (accent) inférieure.

Virtuose, n. m. *Exécutant d'une habileté considérable, et capable d'exécuter des traits rapides. Au moyen âge et jusque vers le XVIIe s., la virtuosité a surtout porté sur l'art vocal. Le peu de perfection des instruments ne mentionne de jeu exceptionnel que sur la harpe ou le luth, puis, au XVIe s., sur le clavecin et l'orgue; au XVIIe s., apparaissent des virtuoses sur la trompette, la viole; les virtuoses du violon ne se font remarquer que vers 1700.

Virtuosité, n. f. Habileté considérable dans l'exécution musicale.

Vitesse de l'exécution. Voy. *Agilité*, *Mesure*, *Mouvement* et *Vélocité*.

Vitesse du son. Voy. *Propagation* et *Vibration*.

Vivace, adv. ital., = vivement.

Vivacissimo, sup. du précédent, = très vivement.

Vivement, adv. D'une manière vive.

Vivo, adj. ital., = vif.

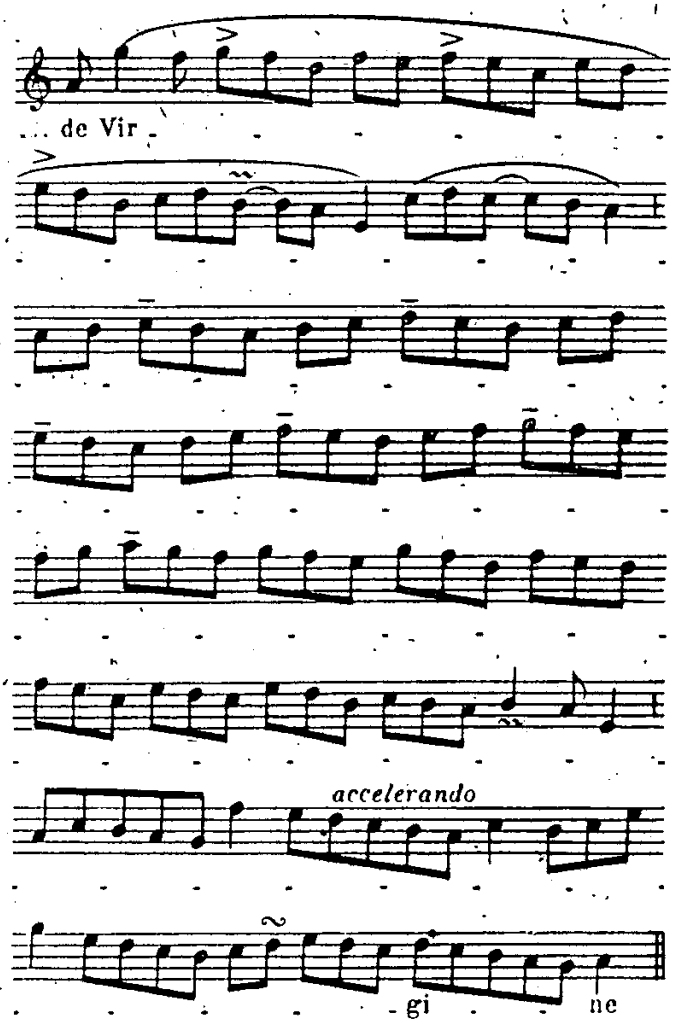
Vocable, n. f. Terme de physiologie proposé par Helmholtz, dans son hypothèse de l'explication des voyelles (Voy. *Voyelles*), pour désigner le son correspondant à chaque forme différente de la cavité buccale. Les expériences du Dr Marage ont montré que la bouche n'est pas nécessaire pour produire les voyelles et que par conséquent la vocable n'existe pas.

Vocal, adj. Qui se rapporte à la voix ou à l'art de la voix. On a dit autrefois *la vocale* pour « l'art de travailler la voix » ou pour désigner la partie vocale d'une œuvre de théâtre ou de concert par opposition à la symphonie.

Vocalement, adv. D'une manière vocale; en employant la voix.

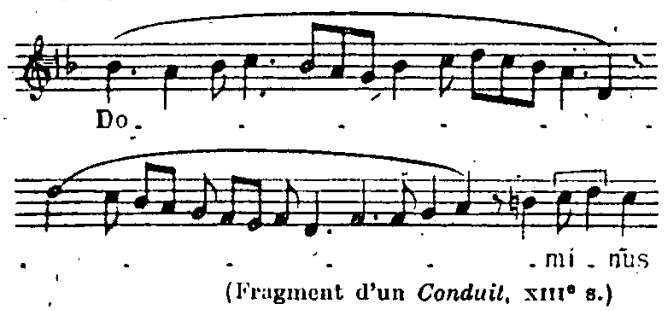
Vocalise, n. f. Chant ou partie de chant sur une voyelle. L'origine des vocalises est orientale et remonte aux siècles de l'antiquité, où les Grecs s'étonnaient d'entendre les prêtres

Exemple I.



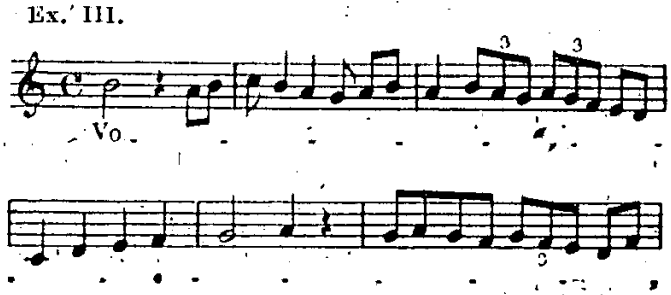
(Extrait d'un *Jeu liturgique*, d'après RAILLARD, *Chants du XIe s.*)

Ex. II.



(Fragment d'un *Conduit*, XIIIe s.)

Ex. III.



égyptiens louer leurs dieux en proférant de longues séries de sons sur les voyelles. Saint Augustin en fait mention dans le chant chrétien, au ve s., en approuvant hautement les chants de jubilation, comme une « musique joyeuse sans mots », expression de « l'esprit perdu dans la joie ». (Voy. *Jubilation.*) Dans le chant grégorien, les chants ornés de vocalises sont les traits, les répons prolixes et surtout le répons-graduel et l'alleluia, et l'offertoire. Toute la musique qui nous est connue depuis le haut moyen âge est abondante en vocalises expressives, qu'il s'agisse soit du chant d'un soliste, soit de duos, trios ou quatuors. Spécimens de vocalises (Voy. aussi *Mélisme, Ornements*) : on y reconnaît déjà le dessin arrêté de faire coïncider la principale vocalise avec le mot important, dans les exemples I-à IV.

L'école du quatuor vocal, avec Josquin Després, Palestrina, etc., offre des exemples nombreux de vocalise expressive (ex. V). Avec la décadence de cet art, l'expression ou la décoration sont amoindries au profit de la virtuosité : un exemple d'Orl. de Lassus est caractéristique déjà à ce point de vue (voy. p. 272); avec Monteverdi, l'exagération s'accuse, et plus encore chez leurs contemporains. (Voy. les ex. des pages 328 et 472.) Dans l'*Historia Divitis*, de Carissimi, la vocalise suivante se trouve dans un solo de basse (ex. VI).

Un exemple curieux de trait ornemental a été cité d'après les *Madrigaux* de Turini (1624) (ex. VII).

Bach place sur le mot *Freude* dans un récit de la cantate *Wachet, betet* une grande vocalise de style tout instrumental (ex. VIII).

Mais ensuite, sous l'influence des virtuoses, qui ne voient dans la vocalise

qu'une vaniteuse occasion de montrer leurs moyens, le procédé perd son sens expressif, et devient une pure formule d'exercice destinée uniquement à prouver le talent du chanteur.

Vocalisation, n. f. Partie de l'art du chant qui consiste dans l'exécution des vocalises, ou chant sans paroles, sur les voyelles a, e, o, etc., servant d'exercice de souplesse et d'agilité pour la voix. Les anciens maîtres de chant, et principalement les Italiens, attachaient le plus grand prix aux exercices de vocalisation. Ils en ont rédigé de nombreuses formules appropriées aux diverses difficultés de l'art du chant.

Vocaliser, v. intr. Chanter des vocalises.

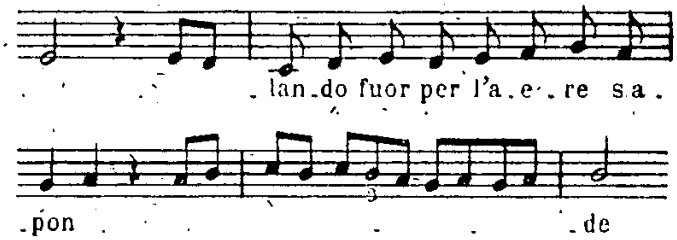
Vocalisme, n. m. Néol. proposé pouvant exprimer le caractère vocal d'une composition.

Vocero, n. ital., = cri. *Désigne des complaintes ou lamentations populaires, généralement improvisées, autour d'un lit mortuaire ou aux enterrements, dans certains pays italiens et en Corse.

Vocifération, n. f. Cri, ou chant d'une violence inaccoutumée.

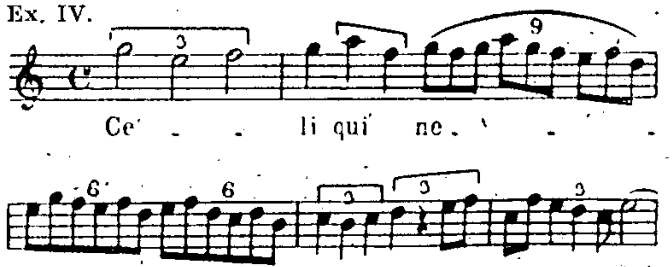
Vociférer, v. intr. Crier, ou chanter avec une voix dont la force est poussée au delà des limites habituelles. ‖ Dans le sens primitif latin, *vociferi* ne s'entendait que de chanteurs dont « la voix porte ».

Voile, n. m. **1.** Toile ou crêpe, tendue comme sourdine sur les timbales et tambours. ‖ **2.** Voile du palais, terme de physiologie, membrane qui pend du palais devant l'orifice du pharynx, et qui est échancrée en forme d'ogive. Du milieu de l'ogive pend la *luette.* Quatre *piliers* membraneux, deux de chaque côté, rejoignent la langue et enferment les



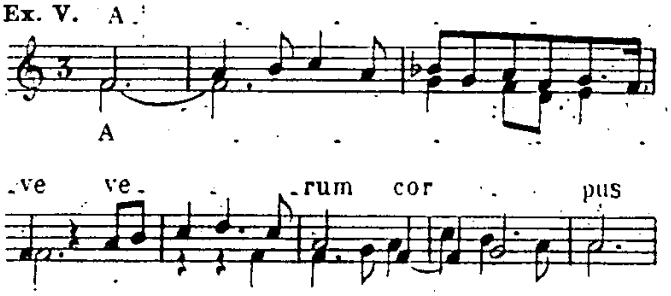
(JACQUES DE BOLOGNE, Madrigal : *Un bel Sparver,* vers 1380-1400.)

Ex. IV.



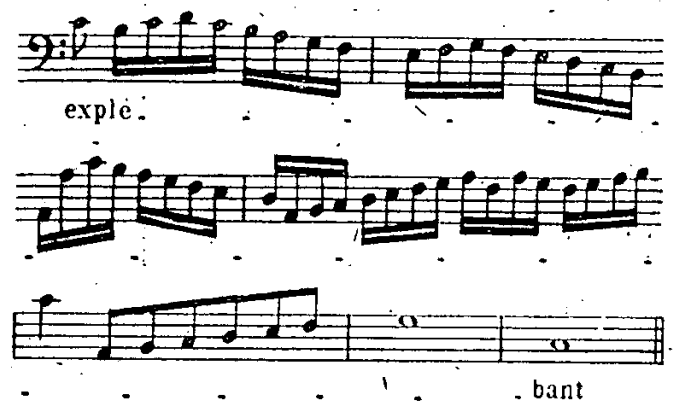
(PHILIPPOT, Ballade *Par les bons Gédéon et Samson,* vers 1380.)

Ex. V.

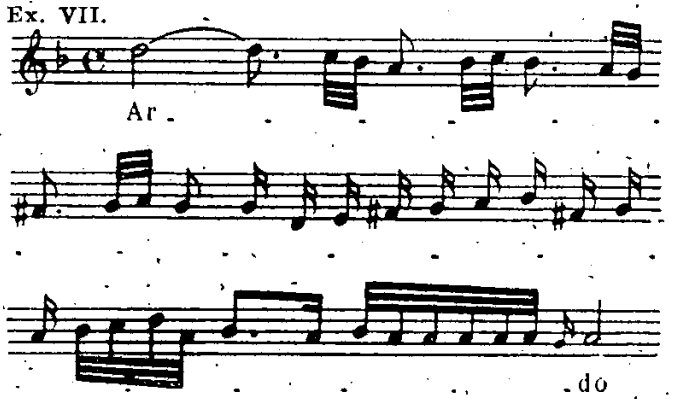


(G. DUFAY, Motet *Ave verum.*)

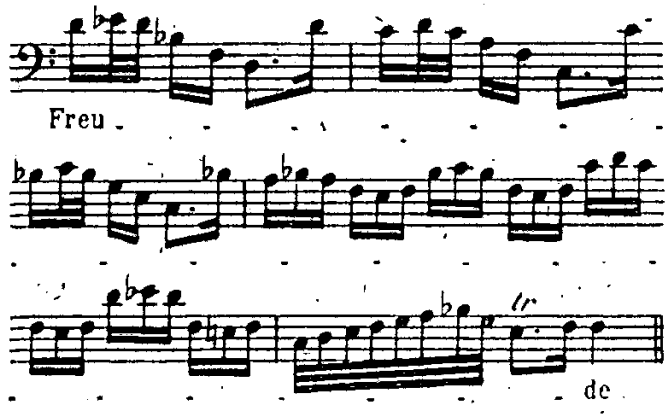
Ex. VI.



Ex. VII.



Ex. VIII.



amygdales. L'ensemble de ces organes est appelé *isthme du gosier*. Le voile du palais est mobile et selon que les muscles qui l'actionnent le tendent ou le relâchent, les cavités supérieures du larynx et celles des fosses nasales se trouvent ouvertes ou fermées, et la résonance nasale favorisée ou supprimée.

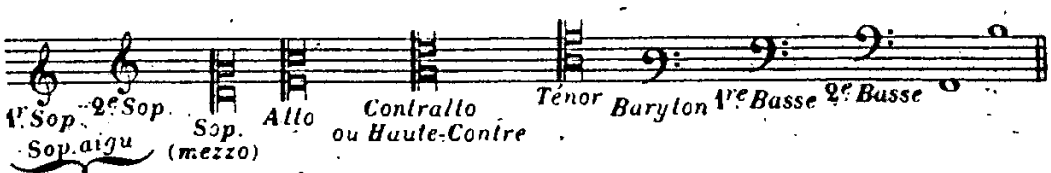
Voilé, adj. **1.** *Se dit d'une voix quelque peu enrouée, soit passagèrement, soit par suite d'une affection chronique. ‖ **2.** Se dit d'un tambour ou d'une timbale sur lesquels on a tendu un voile de crêpe comme sourdine, pour les cérémonies militaires funèbres.

Voiler, v. tr. Tendre un voile de crêpe comme sourdine, sur les tambours ou sur les timbales.

Voisin, adj. qual. Qualification de deux tons entre lesquels il n'existe pas plus d'une altération constitutive de différence. Chaque ton majeur ou mineur a cinq tons voisins. Ex. *ut majeur*, ton principal : *la mineur*, ton relatif; *fa majeur* et son relatif *ré mineur*, avec un ♭ à la clef; *sol majeur* et son relatif *mi mineur*, avec un ♯ à la clef. Chez certains auteurs sont différenciés les tons voisins *directs*, qui sont le relatif majeur ou mineur du ton principal et les 2 tons de même modalité ayant une altération constitutive en plus ou en moins, et tons voisins *indirects*, qui sont les tons relatifs de ces deux derniers. (Voy. *Ton, Tonalité.*)

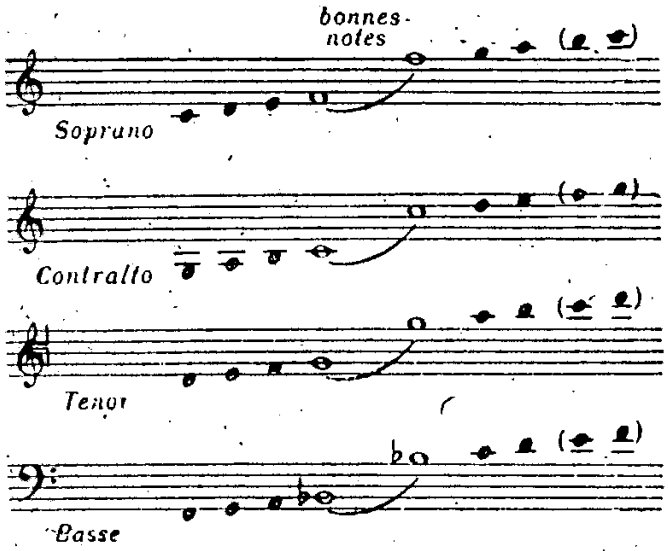
Voix, n. f. **1.** *En général, dit Littré, « production d'un son dans le larynx »; en particulier, « son qui est produit par le larynx humain. La voix est produite par le passage de l'air dans le larynx par suite de l'impulsion que communique à la colonne aérienne le mouvement d'expiration ». Les expressions *voix de poitrine, voix de tête* ne sont pour certains que des vocables servant à distinguer le registre grave du registre aigu. (Voy. *registre.*) Elles correspondent cependant à une impression certaine, suivant que la voix résonne dans les cavités supérieure ou inférieure de l'appareil vocal (voy. ce terme). Un bon chanteur sait faire descendre uniformément sa voix *de tête* jusque dans le registre grave; on cite ceux qui arrivent à chanter en voix *de poitrine* jusqu'à un degré fort élevé : l'ut supérieur de poitrine de certains ténors est resté fameux. Beaucoup de chanteurs de théâtre, pour paraître en force, donnent les notes graves *en poitrine* et passent aux notes de *tête* vers le sol ou le la moyens: ce « passage » est très délicat. — *Voix blanche*, s'entend d'une voix sans timbre déterminé : les Italiens appliquent volontiers ce terme à la tessiture commune au ténor et à l'alto, où la haute-contre et le contralto peuvent indifféremment chanter la même partie, sans que l'auditeur puisse discerner toujours s'il a affaire à une voix d'homme ou à un dessus gravé. (Voy. les mots *Ambitus*, *Appareil* (vocal), *Larynx*, *Lèvres*, *Pharynx*, *Phonation*, *Tessiture*, *Timbre.*)

La tessiture courante des diverses voix est renfermée entre les deux notes suivantes que les clefs anciennement en usage laissent à la même place sur la portée. (Voir *Clef*) :



Mais les « bonnes notes » des voix moyennes, pour le chœur, sont renfermées dans une octave, à laquelle on peut en ajouter une seconde, quarte au-dessous, et exceptionnellement quinte au-dessus pour les voix à mettre en relief. On remarquera qu'à voix correspondante dans les dessus et les voix d'hommes, les voix aiguës d'hommes montent plus haut et les voix graves descendent plus bas.

2. La désignation des voix ou parties dans les compositions polyphoniques, diffère selon les époques, et selon le genre de composition. Dans le faux-bourdon, dès son origine au XIVe s., on disait : supranus, altus, tenor, bassus. Dans le déchant, à la même époque :



discantus, duplum, triplum, quadruplum, motetus, tenor. Au XIVe s., contratenor était souvent synonyme de basse. A l'époque de la Renaissance : cantus, ou superius, altus, contraltus, tenor, bassus, et en italien canto, alto, contralto, tenor, basso. Les allemands avaient conservé le nom de *Diskant* pour le dessus. Dans la musique française au XVIIe s. et jusque dans la première partie du XIXe s. : dessus (1er et 2e), haute-contre, taille, concordant, basse-taille ou basse.

Voix céleste, n. f., Jeu d'orgues à bouche, de la famille des jeux de gambe, où un léger effet de tremblement ou de vibrato est obtenu en accordant légèrement plus haut ou plus bas que les autres gambes, un battement acoustique entre les sons produits par les deux tuyaux correspondants.

Voix humaine (orgue), n. f. Jeu d'anches dérivé de l'antique *régale* (voy. ce mot), et destiné à rappeler la vocalise d'une voix réelle, lorsque ce jeu est réussi. Le jeu de voix humaine se compose dans l'orgue américain (*harmonium*) d'un mécanisme de soufflet ou d'une roue à ailettes imprimant des secousses rapides au courant d'air qui est amené vers les lames vibrantes ; les ondes sonores influencées par ce mouvement produisent un effet de tremblement, ou de vibrato.

Volée, n. f. Manière de sonner les cloches.

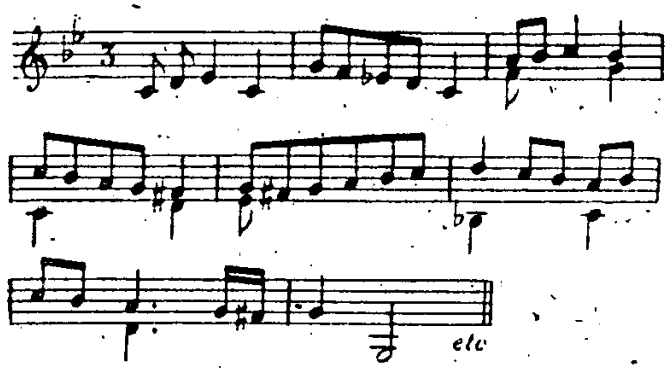
Volet, n. m. Au moyen âge, on a recouvert souvent d'un volet les montres des orgues ; il subsiste encore de superbes volets peints, d'orgues du XVe et du XVIe s., à Perpignan, Grenoble, Le Mans.

Volta 1a ou 2a (ou simplement 1a, 2a), n. f. ital., = retour. *Se place à la fin d'une phrase que l'on doit répéter, et dont la cadence diffère à chaque fois. La répétition se fait après la ou les mesures marquées 1a ; à la seconde fois, on passe par dessus ce passage marqué, et l'on va directement à la 2a.

Volti subito, ou en abr. *V. S.*, litt. = tournez vite ; même sens que *verte folium*.

Voluntary, n. angl., plur. *voluntaries*. Pièce de clavier de forme fuguée, ou même fugue, dans l'école anglaise.

Volte, n. f. « Espèce de gaillarde familière aux Provençaux », dit en 1589 l'auteur de l'*Orchésographie*. D'une mesure un peu plus lente que la gaillarde ordinaire, elle « se danse comme le tourdion par mesure ternaire. Les mouvements et pas se font en tournant le corps ». Certains ont voulu voir dans la V. l'origine de la valse ; mais la V. est coupée de figures « hardies et curieuses » où le cavalier, par exemple, doit faire tourner en l'air sa danseuse.



(FRANCISQUE, *Le Trésor d'Orphée*, volte n° 67.)

Voyelle, n. f. Les physiciens ont cherché l'explication du timbre des

voyelles dans la forme donnée à la cavité buccale au moment de leur émission. D'après Helmholtz, cette forme serait constante pour chaque voyelle et constituerait un appareil résonnateur pour l'un des sons compris dans la série des harmoniques du larynx; ce son est appelé *vocable*; la réunion de la note fondamentale laryngienne avec la vocable supra-laryngienne constituerait la voyelle. Mais, lorsque les expérimentateurs ont essayé de déterminer la vocable propre à chaque voyelle, chacun d'eux en a désigné une différente. On a donc cherché l'explication par d'autres méthodes, et d'abord par l'emploi du phonographe. Le Dr Marage, en combinant, par les procédés électriques, l'emploi du téléphone et de la photographie (ou cinématographie) des vibrations réfléchies sur un miroir, a obtenu des tracés fixes, d'après lesquels il a pu établir des disques correspondant à chaque voyelle. Les expériences ont démontré que le « larynx seul suffit à prononcer les sons voyelles », mais que, « à chaque voyelle laryngienne correspond une forme et une seule de cavité buccale pour un sujet déterminé. Si cette condition n'existe pas, la voyelle est mal émise, c'est-à-dire transformée » (Marage, p. 94). Une double expérience du même auteur prouve que les voyelles sont laryngiennes, et que la bouche n'est pas nécessaire pour les produire : 1. Démonstration de l'inutilité de la bouche. On la remplit de stents. Un tube cylindrique indéformable traverse le stents et conduit les vibrations au dehors; le larynx seul produit parfaitement les cinq voyelles OU, O, A, E, I. 2. Expérience sur des larynx de chiens morts, même résultat. D'après les tracés photographiques, le Dr Marage établit que : 1° si la cavité buccale fonctionne seule, on a la voyelle chuchotée; 2° si le larynx fonctionne seul, on a la voyelle chantée; 3° si les deux fonctionnent en même temps, on a la voyelle parlée.

Vue (à) pour *à première vue*. S'emploie pour la lecture, l'accompagnement, l'exécution non préparés d'un morceau de musique. (Voy. *Alla zoppa*.)

W

W, mis pour VV, violons.

Waldhorn. Voy. *Cor de chasse*.

X

Xylophone. Voy. *Claquebois*.

Z

Zampogna. Voy. *Cornemuse*.

Zarzuela, n. f. esp. Spectacle mêlé de dialogue parlé et de musique, propre au théâtre espagnol et qui se rapproche de l'ancien opéra-comique français. On en fait remonter l'origine jusqu'au XVe s., époque où les *Farces* et les *Églogues* dramatiques de Juan del Encina se mélangeaient de mélodies populaires chantées. Ce genre de spectacle « réellement indigène » est resté populaire en Espagne. Il a été cultivé par de nombreux compositeurs modernes. Don Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) a écrit plus de soixante-dix *Zarzuela*. La Z. prit son nom d'un petit palais du Pardo royal où se représentaient, dès le XVIIe s., de petites pièces mélangées de paroles récitées et de chant. La Z. moderne a pour représentants Chapi, Caballero (mort en 1907). Elle est tombée au rang de l'opérette la plus vulgaire.

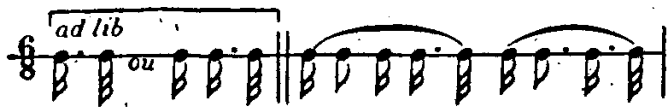
Zink, n. allem. du cornet (voy. ce mot).

Zither, et plus complètement. **Zither-harpe**, n. f. allem. * Instrument à cordes pincées, tendues sur une caisse plate rectangulaire à la base, puis triangulaire. C'est, sous la forme simple de zither, un dérivé du psaltérion. Dans sa forme complète et habituelle, la zither-harpe offre la combinaison de deux instruments différents : quatre ou cinq fortes cordes, en laiton ou en acier, accordées par quinte depuis le do^2, *do sol ré la la*, tendues sur une touche à sillets, servent à exécuter un chant, la main gauche les faisant chanter comme dans le violon; 28 à 30 autres cordes, de boyau, de boyau filé, et de métal, offrant une série chromatique, mais dans un ordre conventionnel, servent à la main droite pour les batteries des arpèges, des accords d'accompagnement en pizzicati. Les cordes sont tendues sur une caisse de résonnance en bois, longue de 0 m. 60 à 0 m. 70, large d'environ 0 m. 25, que l'exécutant pose devant lui sur une table. La main droite ébranle les cordes de la main gauche avec un plectre passé dans un anneau, au pouce, et joue avec les quatre autres doigts sur les cordes d'accompagnement. La zither-harpe est extrêmement répandue principalement dans les milieux populaires allemands, surtout dans le Tyrol, en Bavière et en Autriche. Elle a ses facteurs, ses vir-

tuoses, son répertoire, (solos, duos; ou concertante avec quartette à cordes ou orchestre), ses journaux spéciaux. On n'en connaît pas de plus ancien spécimen que l'instrument conservé au Musée National de Munich et remontant au XVIIe s.; cette zither a quatre cordes de chant et treize seulement d'accompagnement. Bien que l'instrument soit surtout répandu en Allemagne, il en existe des spécimens français : le Musée de Bruxelles en a un marqué « Pérou, à Paris, 1787 » (et que le *Catalogue* de Mahillon nomme *psaltère* ou *cithare horizontale*). La zither a été particulièrement perfectionnée par J. Petzmayer (né en 1803, et qui, en 1837, était « citharistе de cour » du duc de Bavière), par Nicolas Weigl, de Munich, vers 1838, et Carl Umlauf, vers 1854.

Zoppa. Voy. *Alla zoppa.*

Zortzico. Danse du pays basque sur un rythme rapide à 5 temps employé par Bordes dans un *Caprice* pour piano. La mesure de cette danse, appelée aussi *tortsido*, chiffrée à $\frac{5}{8}$, est battue soit à 2 temps, 1 temps long de 3 croches, 1 temps court de 2, soit en alternant de mesure en mesure $\frac{3}{8}$ et $\frac{2}{8}$ battus à 2. Une battue vulgaire de la Z. en temps égaux la rapproche de certaines formes de gigue vulgaire (voy. ce mot). Enfin, on trouve également des Z. à $\frac{6}{8}$, sur le rythme suivant, répété sur huit mesures : la 4e et la 8e se closent, au second temps, sur une noire suivie d'une croche et d'un silence, ou sur une noire pointée :



Zymbalon. Voy. *Tympanon.*

1717. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 12-26.